

LEIPZIG
HERMANN SEEMANN NACHFOLGER







Berenson
Italienische Kunst





PHOT. MARCOZZI.] [SAMMLUNG MORELLI ZU BERGAMO.

PORTRÄT VON GIULIANO DE' MEDICI

ITALIENISCHE KUNST
STUDIEN UND BETRACHTUNGEN

VON

BERNHARD BERENSON

AUS DEM ENGLISCHEN
VON JULIUS ZEITLER



VERLAG VON HERMANN SEEMANN NACHFOLGER
LEIPZIG 1902.

Gedruckt bei
E. Haberland in Leipzig-R.

Vorwort

Die in diesem Band neu veröffentlichten Abhandlungen sind zu verschiedenen Zeiten während der letzten zehn Jahre erschienen. Einige darunter, wie z. B. jene über Correggio, waren zwei oder drei Jahre geschrieben, bevor sie gedruckt wurden. Diese insonderheit kann ich in der anspruchsvolleren Form eines Buches ohne ein Wort der Entschuldigung nicht darbieten.

Wenige werden mehr von ihrer jugendlichen Unreife überzeugt sein, wie ich. Dennoch trugen sie Züge des Hinstrebens zu einer kritischen Methode. Das erste Stück ist krass morellianisch und einzig, für mich wenigstens, von einem Zug jenes Zaubers, jener unschuldigen Illusion erfüllt, die in einer anderen Form so viele einfach geartete Leute, denen es nicht gelang, in Ruskin ein ästhetisches Evangelium zu finden, dazu bringt, sich leeres Zeug einzubilden und in den unfruchtbaren Prosaschreibereien der sogenannten Kenner danach zu suchen. Ich sehe jetzt, ein wie fruchtloses Interesse an der Geschichte der Kunst haftet, wie wertlos es ist, die Leute

zu bestimmen, die malten, schnitzten oder bauten, was es auch immer sein mochte. Ich sehe nunmehr, wie unnütz all' diese Sachen im Leben des Geistes sind. Da ich aber zugleich klarer denn je sehe, dass ohne Kennerschaft eine Kunstgeschichte unmöglich ist, und da meine Leser vermutlich diese Geschichte studieren, und viele darunter sich in dem hochstrebenden Geisteszustand befinden, in dem ich damals war, so fühle ich eine gewisse Berechtigung, ihnen diesen jugendlichen Essay vorzulegen. Ueberdies muss ich, obgleich er vor mehr als zehn Jahren geschrieben wurde, Correggio bereits besser gekannt haben, als die meisten andern Schriftsteller; denn wie man sehen wird, zögerte ich nicht, der Jugend jenes Meisters ein Werk zuzuweisen, das damals fast unbekannt und nicht als das seinige anerkannt war, jene „Anbetung der Magier“, die jüngst als jetzt allgemein acceptierter Correggio vom erzbischöflichen Palast in Mailand nach der Brera gebracht wurde. Ebenso versuchte ich, die Geschichte des Werdens des Künstlers herauszuarbeiten, wie es noch nicht geschehen war und wie es meines Wissens auch seither nicht geschah. Das Problem seiner Verpflichtung Dosso gegenüber z. B. verdient zum mindesten alle Beachtung, die ich ihm schenkte. Nicht die geringste Entschuldigung für diese Abhandlung besteht schliesslich darin, dass sie einen Versuch enthält (wenigstens in England), eine entsprechende Charakteristik dieses bezaubernden und romantischen, wenn auch provinzialen und schlumpigen ferraresischen Malers zu geben.

Die zweite Abhandlung über Correggio wurde ein

oder zwei Jahre später geschrieben und legt in einer vagen suchenden Weise eine Methode zum Studium eines Künstlers dar, die auf der Grundlage einer fehllosen Kennerschaft uns befähigen muss, seine künstlerische Persönlichkeit zu bestimmen und seine Misserfolge ebenso gut, wie seine Erfolge zu erklären. Dem Laien verspricht dieses Problem sicherlich mehr, als die blosse Bestimmung des Urhebers, aber was auch immer sein Zweck sein möge, auch dieses wird ihm wenig helfen, sich am Kern des aus allen Schalen der historischen, litterarischen und persönlichen Betrachtung herausgelösten Kunstwerkes zu erfreuen.

Aber auch die Kunstgeschichte sollte weit abstrakter studiert werden, als es je geschah, und so viel als möglich von den verwirrenden Unverwendbarkeiten persönlicher Anekdoten und von den parasitischen Gewächsen geringfügiger Dokumentierung befreit werden. Die immer noch vorwiegende Art des Studiums besteht in der thörichten Erbschaft einer Vergangenheit, in der die Leute, die ihre Lebensgeschäfte verrichtet hatten, oder nicht den Verstand hatten, sie zu verrichten, und nur solche Leute, ihre Stunden nutzlos darüber hinbrachten, thörichterweise die Dunkelheit sichtbar zu machen, welche die Kunst einhüllte. Und jetzt setzt man es aus schlechter Gewohnheit fort, und noch mehr aus einem Gelüste, sich zu bethätigen — auf der Seite von Wesen, die zu faul sind, oder zu unbegabt, um ihren Geist zu gebrauchen. Unter den Ersten stelle ich den geistigen Wert der Kunstgeschichte in Frage, um aber gut besorgt zu werden, erfordert sie eine Intelligenz, die nicht mittelmässig ist,

einen Takt und ein Urteil von allererstem Rang und einen Eifer des Geistes, der unermesslich grösser sein muss, als der des lesenden Auges oder der kopierenden Hand. Ich z. B. hegte seit vielen Jahren die Überzeugung, dass die Kunst der Welt ebenso unabhängig von allen Urkunden studiert werden könnte, nein, sollte, wie die Fauna oder die Flora der Welt. Die Anstrengungen, jene zu klassifizieren, sollten entlang der Linie der andern fortschreiten, geschieht das mit gleichem Verstand und gleichem zweckvollen Eifer, sollte der Erfolg sicherlich der gleiche sein. Eine solche Klassifikation würde ein Material ergeben, das nicht nur reichlich genug wäre für die allgemeine Kunstgeschichte, sondern auch genau genug für die vollständige Bestimmung rein künstlerischer Persönlichkeiten, wenn auch eine qualitative Analyse anzuwenden ist. Dann, und nur dann, und hauptsächlich wegen der Bequemlichkeit der Benennung, kann man sich zu Urkunden wenden — die in der Zwischenzeit von sorgfältig geübten und peinlich treuen Archivaren veröffentlicht werden sollten — und versuchen, jene abstrakte Persönlichkeit mit irgend einer wirklichen aus der Vergangenheit zu verknüpfen.

In diesem Sinne und mit solchen Absichten studierte ich viele Jahre hindurch eine Gruppe von Bildern, denen die achtlose Klassifikation gleichgültiger Zeitalter erlaubt hatte, für Fillipinos, Botticellis, Filippos, ja sogar Ghirlandajos zu gelten. Das Resultat dieser Forschungen war der hier abgedruckte Artikel über Amico di Sandro. Ohne die Hilfe eines einzigen Dokumentes oder eines einzigen „litterarischen" Hinweises versuchte ich eine

künstlerische Persönlichkeit zu konstruieren, zu zeigen, woher sie kam, von wem sie beeinflusst wurde und wie sie wieder andere Persönlichkeiten beeinflusste; ja mit erheblicher Genauigkeit die Periode festzustellen, in der diese Persönlichkeit wirkte. Diese ganze Arbeit war gethan, bevor mein Freund, Mr. Herbert Horne, der einige Zeit meinen Studien mit wohlwollendem Interesse gefolgt war, mir die Anregung brachte, dass diese künstlerische Persönlichkeit mit einer wirklichen Person verknüpft sein könnte.

Ich sprach gerade von der qualitativen Analyse, wie sie zur Konstruktion einer gegebenen künstlerischen Persönlichkeit wesentlich ist. Mit einer bloss quantitativen Analyse werden wir fähig sein, die Motive und allgemeinen Ideen eines gegebenen Künstlers zu bestimmen, niemals aber seine allerinnerste *vivida vis*, seine höchste Macht, seinen Phantasien ein unabhängiges Dasein zu verleihen. Quantitative Analyse, wie sie Morelli als hinreichend zu verteidigen schien, wenn man thöricht genug ist, ihn wörtlich zu nehmen, liegt innerhalb der Fähigkeiten jedes ernsten Forschers, der mit Geduld ausgestattet und im Beobachten gut geübt ist; aber das Gefühl für die Qualität muss als eine Gottesgabe zuerst vorhanden sein, dann muss es, um wirksam zu werden, viele Jahre lang schwierigen Uebungen unterworfen werden. Nur derjenige, der also ausgestattet und geübt ist, darf sich dem inneren Altar der Musen nähern, ohne von einem Schicksal überfallen zu werden, das schlimmer ist als das des Midas.

Um diesen und verwandte Gegenstände zu illustrie-

ren, schrieb ich den Essay über Kopien nach verlorenen Originalen Giorgiones; nachdem ich mich aber auf ein so vornehmes Thema geworfen hatte, zögerte ich nicht, mir zu sagen, was ich über diesen seltensten und unerreichbarsten Maler fühlte. Ferner: würde ich die St. Petersburger „Judith“ sehen (ich kenne sie nur nach der Photographie), dann könnte ich anerkennen, dass sie ein über jede Erkennbarkeit hinaus übermaltes Original war und keine Kopie. Das wäre indessen kein Beweis für die Schlechtigkeit meiner Methode — und die Methode interessiert mich mehr als das Resultat, der geistige Vorgang mehr als sein ephemerer Gegenstand.

Einen bescheideneren Ton muss ich anschlagen, wenn ich von einem andern Stück dieses Bandes spreche, dem über die venezianische Ausstellung. Er wurde in Eile geschrieben, auf Kosten meines werten Freundes Mr. Herbert Cook gedruckt und in der Ausstellung selbst verteilt. Meine Entschuldigung für seinen Wiederabdruck besteht darin, dass er eine Anzahl allgemeiner methodischer Bemerkungen enthält, und über venezianische Bilder in England gut unterrichtet. Obgleich ich die Abhandlung in Eile schrieb, war ich doch zu jener Zeit mit der venezianischen Malerei so vertraut, dass ich, indem ich der venezianischen Kunst durchaus das gleiche Interesse gewidmet habe, beim Ueberlesen derselben nichtsdestoweniger, sowohl in der allgemeinen Aufstellung, wie in den Zuweisungen, sehr wenig zu ändern finde.

In einem Essaybuch, das eine Art des Studiums und der Kritik der italienischen Kunst zu illustrieren ver-

sucht, bedarf eine Studie über Vasari, den einzigen grossen Schriftsteller, über den Gegenstand und den Begründer aller Forschungen, die ihn betreffen, keiner Entschuldigung. Die allzukurze Bemerkung über Dantes Phantasiebilder füge ich in der Hoffnung ein, dass sich jemand finden möge, der mehr Musse hat, als ich, die Idee zu etwas zu entwickeln, das der Fülle entspricht, die sie verlangt. Dem, der sie aufgreift, würde sie das Thema zu einem Buch liefern, das ebenso bezaubernd wäre, wie lichtvoll.

Den Herausgebern der „New York Nation“ und der „Gazette des Beaux Arts“ schulde ich Dank für die gütige Erlaubnis, Artikel wieder abzudrucken, die sie veröffentlichten.

April 1901.

Bernhard Berenson.



Inhalt

Verzeichnis der Bilder



I.

Vasari im Licht jüngster Publikationen.



„Die Florentiner Meister," hat man gesagt, „sind die Dr. Johnsons der Kunst: sie sind weit bezaubernder auf den Blättern ihrer Boswell, als in ihren eignen Werken." Dieses lichtvolle Paradoxon würde nichts von seinem Glanz verlieren und an Kraft gewinnen, wenn man es auf die Maler beschränken würde. Es ist sicherlich wahr, dass viele Florentiner Maler, die sich einer beträchtlichen Achtung erfreuen, weil sie im Vasari vorkommen, schwerlich einen Augenblick die Neugierde gefesselt hätten, wäre die Erregung derselben allein von ihren Werken abhängig gewesen. Je ehrlicher man hinschaut, um so unausweichlicher wird dieser Schluss, und es ist mehr als fraglich, ob unser Interesse an den „Vite" Vasaris am Ende nicht ganz unabhängig von den Grenzmarken der Gemälde zweiten und dritten Ranges ist, die er feiert, und ob sie nicht an sich und auf eigne Rechnung zu den grössten Schöpfungen des toskanischen Genius gehören.

Ein solcher Gesichtspunkt würde den Einfluss erklären, den Vasari nicht nur auf Leute hat, die ihn als Litteratur lesen, sondern auch auf Forscher der Kunstgeschichte. Sie entdecken bald, dass er kein Historiker vom Schlag des verstorbenen Professor Freeman ist — dass er in der That nie in seinem Leben ein Dokument

zu Rate zog; noch schlimmer, dass er selten von den Nachrichten, die er gesammelt hatte, exakten Gebrauch machte. Er strotzt von Widersprüchen; er macht lange Exkursionen auf verschlungenen Pfaden, um einem Feind einen Fusstritt, einem Freund einen Stoss zu geben; ein Maler zehnten Ranges, der im Schatten von Brunelleschis Dom arbeitet, interessiert ihn mehr, als ein grosser Meister anderswo — und dennoch kehrt man mit einem immer wachsenden Gefühl seines Zaubers und seines Reizes zu ihm zurück. Diesen Reiz und diesen Zauber hat er, weil er mit der Naivität eines Herodot die im Volk umlaufende Kunde, die Romane und den Klatsch hinschrieb, die sich im Laufe zweier Jahrhunderte in verschwenderischer Fülle um die Künstler angesammelt hatten, eine Menschenklasse, die in Florenz einen hervorragenderen und selbstbewussteren Teil der Gemeinde bildete, als in irgend einer andern Stadt Italiens. Ihre Stadtgenossen nahmen darum das eifrigste Interesse, das man sich denken kann, an ihnen als Individuen wie als einer Klasse und hörten und wiederholten die Geschichten über sie mit jenem Entzücken an der persönlichen Anekdote, welches das auszeichnende Merkmal der florentinischen Bevölkerung und ihrer Litteratur bildete. Für ein solches Publikum schrieb Vasari, und das erklärt seine Methode und seinen Erfolg. Er musste persönlich, klatschhaft und lesbar sein. Sein nie irrendes Gefühl für die Lesbarkeit liess ihn sein Material in einer Weise anordnen, die das Auge fesselte, ohne Rücksicht auf die Einbusse an der baren Wahrhaftigkeit, und aus diesem Grunde hatte er Erfolg, wo es andern fehlschlug.

Der Geschichtskundige lernt bald anerkennen, dass jedem Erfolg in irgend einer bestimmten Richtung der Vervollkommnung eine grosse Anzahl von Versuchen

in der nämlichen Richtung vorangehen und ihn begleiten. Auch wenn wir positiver Nachrichten ermangelten, könnten wir sicher sein, dass Vasari keineswegs der erste und auch nicht der einzige war, der Malerbiographien schrieb. Thatsächlich brachte die Veröffentlichung Vasaris viele zum Stillstand, die sich gerade zu jener Zeit mit derselben Aufgabe befassten, wie es zum Beispiel mit dem „Anonimo Morelliano" der Fall war (wahrscheinlich der Venetianer Michiel). Zum weiteren Zeugnis dafür können wir die durch Prof. Karl Frey erfolgte jüngste Veröffentlichung des Materials citieren, das ein unbekannter Florentiner Zeitgenosse Vasaris für eine Geschichte der Kunst vorbereitete.*) Die geistige Verschiedenheit zwischen diesem Schriftsteller und Vasari wird indessen in einem Augenblick deutlich. Der „Anonimo Magliabecchiano" ist ein schülerhafter Kompilator, der aus allen Manuskripten und Büchern, die er ergreifen kann, Material sammelt, nicht nur über die Künstler des Altertums und der jüngsten Vergangenheit, sondern auch über lebende Meister. Es fällt ihm nicht ein, sein Material einer Kritik zu unterziehen, auch scheint er sich nicht die Mühe genommen zu haben, die Kunstwerke anzuschauen, die er hätte sehen können, wenn er seinen Kopf zum Fenster herausgesteckt hätte. In der That erwähnt er ihre Werke blos als Dinge, die mit dem Leben der Künstler verknüpft sind, nicht als den hauptsächlichsten Anlass des Interesses an ihnen. Vasari beschreibt im Gegenteil stets ein Bild oder eine Statue mit der Lebhaftigkeit eines Mannes, der das Ding sah, während er darüber schrieb, und er sah es so lebendig, dass er nicht daran dachte, auf seine Notizen zu achten.

*) „Il Codice Magliabecchiano". Berlin 1892.

Aber ein noch weit auffälligerer Unterschied zwischen dem „Anonimo" und Vasari besteht darin, dass der letztere zwischen der antiken und der modernen Welt klar unterscheidet — eine Trennung, die für den Anonimo kaum existiert. In der That, Vasari war einer der ersten Schriftsteller, die fühlten, dass die moderne Kultur eine selbständige Sache ist und nicht blos das Wiederaufwachen einer glorreichen Vergangenheit. Deshalb begann er in seiner ersten Ausgabe sogleich mit Cimabue, und nur weil er fand, dass dies seinen Zeitgenossen anstössig war, stellte er mittels einer Einleitung zu seiner zweiten Ausgabe einen Essay über die Kunst der Alten voran.

Die moderne Welt beginnt für Vasari mit Cimabue, und er hat einen vollständigen Plan des Wachstums der Kunst von Cimabue aufwärts bis zu ihrem Gipfel in seinem verehrten Meister Michelangelo. Dass dieser Plan nicht Vasaris Erfindung war, wird klar bewiesen durch den „Anonimo", der, nachdem er einmal zu Cimabue gelangt, in der späteren Kunstgeschichte geradezu denselben Pfaden folgt. Prof. Frey giebt seiner Ausgabe des Anonimo ein Vorwort in Gestalt eines Essay über Vasaris Vorgänger, in diesem stellte er fest, dass die Florentiner am Ende des 15. Jahrhunderts, fünfzig Jahre, bevor Vasari schrieb, über ihre grossen Meister bereits gut unterrichtet waren. Landino giebt sogar eine Generation früher in seinem Dante-Kommentar die Namen von Cimabue, Giotto, Taddeo Gaddi, Masaccio, Fra Angelico, Fra Filippo, Paolo Uccello und Andrea del Castagno als die Namen nicht mehr lebender grosser Maler; Brunelleschi, Ghiberti, Donatello und Desiderio als die von grossen Bildhauern. Von Desiderio spricht Landino in Ausdrücken, die nicht nur der „Anonimo",

sondern auch Vasari nahezu Wort für Wort wiederholte: „Und wenn ein äusserst frühzeitiger Tod ihn nicht in seinen frühen Jahren hinweggerafft hätte, würde er, wie es jeder mit den Künsten Vertraute erwartete, die höchste Vollendung erreicht haben."

Eine kritische Ueberlieferung kann indessen noch weiter zurück als bis zu Landino verfolgt werden. In einem gewissen Sinn kann Dante selbst als die Ursache des ersten Studiums der italienischen Kunst betrachtet werden. Schon im 14. Jahrhundert hatten seine Kommentatoren bereits begonnen, seine Beziehungen zu Cimabue und Giotto zu erklären, und im 15. Jahrhundert erweiterte sich der Kommentar über die von Oderisi gesprochenen berühmten Verse zu einer Skizze der Kunstgeschichte von Giotto abwärts. Nicht nur auf diesem indirekten Wege ist Dante als der Begründer der Kunstwissenschaft zu betrachten, er brachte thatsächlich auch eine der populärsten Kunstlegenden ins Rollen mit seinen Sätzen „Cimabue nella pintura tener lo campo" und „ora ha Giotto il grido", indem er solchermassen Cimabue eine Bedeutung verlieh, die er anders sicherlich nicht gehabt hätte. Es ist klar bewiesen, dass dies, und dies allein, die Entstehung des durchgebildeten Romans veranlasste, der aus Cimabue einen Giotto so verwandten Namen gemacht hat.*)

Indessen scheint die Cimabuelegende vor dem Ende des 15. Jahrhunderts überhaupt nicht ausgebildet worden zu sein. Gleichzeitig mit dem „Anonimo Magliabecchiano" hat Prof. Frey „Il Libro di Antonio Billi" ediert,

*) Siehe F. Wickhoff, „Die Zeit des Guido von Siena". Mitteilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung. Innsbruck. Vdl. X.

ein Werk derselben Art, aber kürzer, zu verschiedenen Zeiten gegen das Ende des 15. und das erste Viertel des 16. Jahrhunderts verfasst.*) Dieses Notizbuch ist von der grössten Bedeutung, weil es zeigt, welche Stelle das Kunststudium am Ende des 15. Jahrhunderts erreicht hatte, und weil es die gemeinsame Quelle Vasaris und des „Anonimo“ bildete. Der letztere, bloss aus dem rohen, wenngleich schon in Ordnung gebrachten Material für ein Buch bestehend, umschliesst die Aufzeichnungen Billis unverändert, während Vasari ihn natürlich mehr seinem eigenen Stil anpasst. Bei Billi begegnet man zuerst der Geschichte, dass Cimabues Madonna unter grossem Jubel und dem Schmettern der Trompeten nach Santa Maria Novella gebracht wurde. Giottos Persönlichkeit war im Gegenteil bereits im 14. Jahrhundert fest bestimmt und seine Bedeutung voll gewürdigt. Boccaccio nennt ihn im „Decameron“ (V. 5) „einen der Ruhmestitel von Florenz, der eine Jahrhunderte lang begrabene Kunst wieder zum Leuchten brachte und so wunderbar malte, dass seine Bilder nicht ähnlich genannt werden können, denn sie sind das Leben selber, und das Volk hielt sie dafür.“ (Natürlich verdankt Boccaccio selber seine Aesthetik Plinius, der wiederum die seine von den Griechen überkommen hat; es ist jedoch seltsam zu sehen, dass er bereits das Wort gebraucht, das beständig bei Vasari wiederkehrt; „pare vivo“ — „wie lebendig“.) Die nämliche Kritik Giottos findet man, Wort für Wort, sowohl im „Anonimo“ wie in seiner Quelle, Antonio Billi. Die Geschichte von Giottos Entdeckung durch Cimabue, wie er auf einem Stein Schafe zeichnete, kommt zum erstenmal bei

*) „Il Libro di Antonio Billi“. Berlin 1892.

Ghiberti vor, der seine Kommentare ungefähr 1450 schrieb.

In der That sammelten sich die Legenden von populären Malern nicht nur reichlich im Lauf der Zeit, sondern die Liste ihrer Werke teilte die nämliche Neigung nach Erweiterung. Filippo Villani zum Beispiel spricht von Cimabue, erwähnt aber keines seiner Werke, auch Landino thut es nicht; F. Alberti, der 1510 schreibt, erwähnt zwei oder drei; Billi und der „Anonimo“ citieren eine ganze Anzahl, während Vasari nicht zögert, ihm alles „nella maniera bizantina“ zuzuschreiben, was er finden kann. Dasselbe findet mit Giotto statt, nur dass in diesem Fall das Wachstum der Legende direkt den Dante-Kommentatoren zu verdanken ist. Indem sie sich auf die wahrscheinliche Thatsache stützten, dass Giotto und Dante miteinander bekannt waren, spähten sie scharf nach den Anzeichen des Einflusses ihres Meisters auf seinen grossen Malerfreund, und wo sie nur immer ein Gesicht fanden, von dem sie annehmen konnten, dass es das von Dante wäre, wie in der Bargello-Kapelle, oder einen auf die entfernteste Weise mit der Hölle oder dem Fegefeuer verknüpften Gegenstand, schrieben sie ohne Zaudern das Bild Giotto zu.

Dass ihm die Fresken der Bargello-Kapelle zugeschrieben werden, kann bis auf Ghiberti zurückverfolgt werden, dessen Kommentare einen grossen Einfluss auf alle späteren Florentiner Kunsthistoriker hatten; Billi aber ist der erste, der Giotto die Apokalypse in der Incoronata zu Neapel zuschreibt, indem er hinzufügt, dass sie gemalt war, „wie man sagt, mit Unterstützung Dantes, der als Verbannter unbekannt hierher wanderte“. Der „Anonimo“ geht so weit, Giotto die Fresken im Chor von Santa Croce zuzuschreiben, die unbestritten

von Agnolo Gaddi herrühren, und zeigt damit, dass Giotto in der Mitte des 16. Jahrhunderts bereits ein ebenso genereller Name geworden war, wie „Raphael" im 18. Jahrhundert.

Der „Anonimo" fühlte, dass er womöglich eine Anekdote oder eine packende Thatsache mit jedem Künstler verknüpfen musste; hierin, wie in allem, der Führung Plinius' folgend. Die packende Thatsache, die er zum Beispiel mit Orcagna verknüpft, besteht darin, dass sein Tabernakel in Or San Michele mit 86000 Dukaten bezahlt wurde. Dies ist das früheste Zeichen jenes Geistes, der den italienischen Sakristan von heute dazu leitet, uns während der Enthüllung eines Bildes zu erzählen, dass die Königin von England 500 000 Fr. dafür bot.

Die guten Geschichten über Brunelleschi, die Vasari mit einer verständnisinnigen Schwatzhaftigkeit erzählt, können in ihrer Spur durch den „Anonimo" und durch Billi verfolgt werden und können bereits fest umrissen im Manetti gefunden werden, der um 1480 eine Biographie Brunelleschis schrieb. Je weiter zurück ihre Spur aber leitet, desto mehr nähern sie sich der Kahlheit von Thatsachen. Auf diese Weise hat Manetti die Geschichte über den Raub der Unschuldigen Bella Lunas, nicht aber die Entgegnung Brunelleschis: „Es war ein Fehler im Bau von San Giovanni und ihr habt ihn zum Modell auserlesen." Sogar der „Anonimo", der doch von dem Kruzifix spricht, das Brunelleschi in Rivalität mit Donatello gemacht hatte, weiss nichts von Vasaris *novella*, die mit Donatellos Ausruf endet: „Ihr wurdet geschaffen, Christusse zu schnitzen, ich Bauernlümmel". Billi berichtet, dass „sogar eine Frau gewagt hatte", sich zum Modell für die Laterne der Kuppel anzubieten, aber Vasari, der mehr Klatsch hineinbringen will, fügt

hinzu, dass sie zu der berühmten Familie der Gaddi gehörte. In ein oder zwei Fällen indessen opfert Vasari die Pointe einer Geschichte um äusserer Zwecke willen. So berichtet Billi zum Beispiel, dass „Donatello in Siena war und eine Thür für den Dom machte. Eines Tages kam zufällig ein Goldschmied, Bernardetto di Mona Papera, auf dem Wege von Rom durch die Stadt. Er war ein Freund Donatellos, rief ihn also an und machte ihm beim Anblick des prachtvollen Werkes einen Vorwurf daraus, dass er den Sienesen eine so köstliche Sache gäbe, mit der sie prahlen könnten. Seine Worte thaten eine solche Wirkung, dass Donatello und Bernardetto an einem Festtag, als die Lehrlinge feierten und ausgegangen waren, alles zertrümmerten, das Haus verliessen und die Strasse nach Florenz einschlugen. Die nachts heimkommenden Lehrlinge fanden alles zerstört und keinen Donatello; und sie hörten kein Wort von ihm, bis er heil in Florenz war.“ Es möchte schwierig sein, eine Anekdote zu finden, in der bis zu einem so hohen Grade der Florentiner Hass gegen die Sienesen und ihr Bewusstsein von dem durch die Kunstwerke innerhalb der Mauern einer Stadt verliehenen Glanz und Ruhm vereinigt sind. Aber Vasari, der vielleicht wünschte, die Sienesen zu versöhnen, die, während er schrieb, an Florenz angeschlossen worden waren, erzählt nicht, welche Gründe Bernardetto und Donatello hatten.

Der arme Vasari ist kürzlich sehr undankbarlich geknufft worden, weil er Castagno anklagte, Domenico Veneziano ermordet zu haben, während es doch eine Thatsache ist, dass Domenico Castagno überlebte. Vasari kann jedoch nicht länger dafür getadelt werden, diese Verleumdung erfunden zu haben. Billi berichtet sie, und da er nur aufzeichnet, was er findet, so muss die Ge-

schichte bereits am Ende des 15. Jahrhunderts in Umlauf gewesen sein. Es ist mehr als wahrscheinlich, dass der Geschichten spinnende Geist der Florentiner sie als eine Kritik über Castagnos Werke aufwärmte. Seine energischen, mürrischen, fast brutalen Apostel und Heiligen führten zu dem Schluss, dass ihr Maler ein sehr böser Mensch gewesen sein musste, genau wie heutzutage die süssen, träumerischen, beseligten Gesichter und ewiglich friedvollen Landschaften geradezu jeden Zweifel daran unmöglich machen, dass Perugino eine engelgleiche Natur besass, trotz positiver Bekundung des Gegenteils.

Exaktheit lag nicht im historischen Geist des 16. Jahrhunderts. Der „Anonimo Magliabecchiano“ ist gerade so ungenau wie Vasari selbst. Wäre es ihm gelungen, die Hauptquelle unserer Kenntnisse über italienische Malerei zu werden, wir würden der Genauigkeit nicht näher gewesen sein, als wir es jetzt mit Vasari als unserem Führer sind. Wir hätten einfach eine andere Reihe grotesker Theorien zurückzuweisen gehabt, und eine andere Reihe falscher Zuweisungen in Ordnung zu bringen. Aus Perugino den Schüler Botticellis zu machen, wie es der „Anonimo“ thut, ist um nichts besser, als Timoteo Viti den Schüler, anstatt den Meister Raphaels zu nennen. Vasari hat sich überdies keiner ähnlichen Gröblichkeit schuldig gemacht, wie der „Anonimo“ durch die Zuweisung von Ghirlandajos „letztem Abendmahl“ in den Ognissanti an Botticelli. Dies beweist, was schon gesagt wurde, dass der „Anonimo“ niemals Bilder anschaute. In der persönlichen Anekdote ruht sein wahres Interesse, obgleich er nichts von jener erzählerischen Macht, von jenem dramatischen Sinn hatte, wodurch Vasari mit Boccaccio und den besten *Raconteurs*

aller Zeiten auf gleichen Fuss gestellt wurde. Botticellis „Verdrehtheit“ interessiert ihn zum Beispiel mehr als seine Werke, und er beginnt seinen Bericht über Sandro mit einer Geschichte, die Vasari nicht wiedergiebt:

„Tommaso Soderini überredete ihn, sich zu verheiraten. Ich will euch erzählen, antwortete Sandro, was mir vor einigen Nächten begegnete. ‚Ich träumte, ich sei verheiratet, und das machte mich so elend, dass ich aufstand, um zu vermeiden, wieder einzuschlafen und den Traum noch einmal zu haben, und die ganze Nacht in den Strassen von Florenz herumrannte, als ob ich verrückt wäre.‘ Hiermit sah Messer Tommaso, dass Sandro nicht die Seele war, um einen Weinberg hineinzupflanzen.“

In gleicher Weise verweilt der „Anonimo“, obwohl er Lionardo und Michelangelo knappen Raum widmet, ausführlich bei Lionardos Schönheit und persönlichen Eigenschaften, und bei Michelangelos bitteren Gefühlen gegen seinen grossen Rivalen. „Lionardo ging vorüber, während eine Anzahl von wohlhabenden Müssiggängern eine Stelle aus Dante diskutierten. Sie hielten ihn an und fragten ihn um seine Meinung. Da aber Michelangelo gerade in diesem Augenblick vorüberkam, erwiderte Lionardo: ‚Michelangelo wird es euch erklären‘. Das brachte Michelangelo in Wut: ‚Erklärt es selbst, ihr machtet ja ein Modell für ein Pferd, um es in Bronze zu giessen und konntet es nicht giessen, und so liesset ihr es stehen zu eurer Schmach‘“. Ein andermal schrie er Lionardo an: „Glaubten denn jene Mailänder Capaune alles, was ihr gesagt habt?“ („Et che t'era creduto da que caponj de Melanesj?“) Ein anderer persönlicher Zug, den er berichtet, bringt eine seltsame Bestätigung

für die Theorie des verstorbenen Senators Morelli, dass jeder alte Meister seine eigene bestimmte Art hatte, Hände zu malen: „Filippino machte im allgemeinen eine Hand grösser als die andere und bemerkte den Fehler, konnte ihn aber nicht ändern".

Weder Billi, noch der „Anonimo" bieten irgend eine neue Erkenntnis. Ich glaube, die einzige Thatsache von der geringsten Konsequenz für die Kunstgeschichte in beiden besteht in der Feststellung des „Anonimo", dass Botticelli im Januar 1473 einen St. Sebastian malte, der in Santa Maria Maggiore war. Der Gedanke, dass dieser St. Sebastian der jetzt in Berlin befindliche ist, ist sehr begründet, und das Datum ist wertvoll als einer der wenigen Punkte in Sandros Laufbahn, auf welche eine Theorie seiner Entwicklung aufgebaut werden kann.

Diese neuen Dokumente liefern nicht nur keine ergänzende Kenntnis, sie sind sogar schrecklich mager im Vergleich mit Vasari, obgleich sie es unter den modernen Künstlern allein mit den Florentinern zu thun haben. Sie sagen freilich einige Worte über die sienesischen Trecentisten, das geschieht aber nur, weil sie Ghibertis schätzbaren Bericht über die Sienesen vor Augen hatten. Andererseits scheinen sie für die Existenz von Malern ausserhalb von Florenz äusserst blind zu sein. Signorelli und Perugino werden bloss erwähnt und Raphaels Name kommt auch nur vor. Wie verschieden von dem verständnisvollen Schwung, den Vasari hatte! Ihm war natürlich Florenz das Auge der Welt, und die Florentiner Künstler die grössten der modernen Zeiten. Seine „Vite" sind voll von dieser Ueberzeugung, und er hat über seine Leser so sehr den Sieg davongetragen, dass es sogar heute fast blasphemisch klingt, an dieser turmhohen Vorherrschaft der Florentiner zu

zweifeln. Dennoch war Vasari ebensogut ein Italiener wie ein Toskaner, und jeder Künstler in Italien interessierte ihn. Er war ein sehr thätiger Mann, ein praktischer Architekt und ein fruchtbarer Maler, daher war er oft genötigt, sich auf Korrespondenten zu verlassen, die nicht weniger geneigt waren, ihre eigenen lokalen Maler zu überschätzen, wie Vasari selbst, wenn er von jemand aus Arezzo sprach. Es ist aber nicht schwierig, diese Interpolationen auszuscheiden. Wo immer nur Vasari von dem spricht, was er gesehen hat — und er sah fast alle vorzüglichsten Werke in Italien — und wo er nicht durch die „falsche Sucht des Journalismus", wie man es nennen könnte, irre geführt wurde, da ist er ein besonders warmer, hervorragender und wertvoller Kritiker. Dazu fühlt er instinktiv, dass die erste Aufgabe des öffentlichen Kunstschriftstellers darin besteht, zu erklären. Zieht man alles in Betracht, so sind seine Erklärungen noch immer die besten, die es giebt. Er ist nicht so tief eindringend, wie Pater, auch nicht so phantasievoll und poetisch, wie Ruskin, er ist jedoch breiter wie beide und steht in engerem mitfühlenden Zusammenhang mit der wirklichen Menschheit. Unter den Italienern hat Vasari einfach überhaupt keinen Rivalen. Billi und der „Anonimo" machen keinen Versuch, irgendwie zu erklären, und spätere Schriftsteller, wie Ridolfi, Baldinucci und sogar Boschini waren unfähig, ihre Eindrücke niederzuschreiben, wenn sie überhaupt welche hatten.

Der „Anonimo" und Billi finden darum ihre Hauptanwendung darin, unseren Sinn in einer freundlicheren Weise Messer Giorgio zuzuwenden. Er war sicherlich ein treuer Sohn seines Zeitalters und hatte keinen Sinn für Dokumente. Seine Vorgänger, der „Anonimo" und

Billi, erkennen indessen den Wert von Urkunden noch weit weniger an. Nach Urkunden müssen wir anders-wohin Ausschau halten. Vasari ist jedoch immer noch der unerreichte Kritiker der italienischen Kunst, und nach litterarischen Gesichtspunkten war er einer der grossen italienischen Prosaisten und das letzte bedeutende Produkt der novellistischen Neigung im toskanischen Genius.

II.

Dantes Phantasiebilder und seine frühsten Illustratoren.



Das blosse Kenntnissammeln hat vielleicht heute bei Dante seinen äussersten Grad erreicht, und wenn die Beschäftigung mit diesem Dichter nicht versumpfen soll, so muss man jetzt seinen Werken von anderen Gesichtspunkten näher kommen und das Licht einer anderen Bildung darüber werfen, als einer bloss philologischen und philosophischen. Ist es nicht etwas aussergewöhnlich, dass es solchermassen nur einem einzigen Schriftsteller eingefallen ist, und zwar keinem der offiziell berufenen, über den Gegenstand zu schreiben, sondern einer „Freilanze", wie Vernon Lee, die Frage zu stellen, was für Phantasiebilder Dante hatte, während er seine vollkommen plastischen Beschreibungen des äusseren Universums gab? Wenige Danteforscher halten an und wundern sich darüber, welche Verbindung bestehen kann zwischen den Phantasievorstellungen, die er hatte, während er schrieb und jenen, die in unserem eigenen Geist wachgerufen werden, während wir sie lesen. Jene aber unter uns, die überhaupt bildliche Vorstellungen haben, können nicht von Trajan und der Witwe lesen, sozusagen, ohne ein Bild zu haben, das auf irgend ein oder eine ganze Anzahl von römischen Basreliefs begründet ist. Dante indessen konnte mit dem Altertum nicht so bekannt sein, als wir es notwendiger-

2*

weise sind und sein Phantasiebild von einer in Griechenland oder Rom oder Judäa sich abspielenden Scene konnte keine grosse Aehnlichkeit mit den unsrigen gehabt haben. Und mit der Gestalt Virgils selbst konnte es schwerlich anders sein. *Wir* müssen Virgil als einen Römer kleiden, und ihm ein „klassisches Profil", eine „statuarische Haltung" geben, aber Dantes inneres Bild von Virgil war wahrscheinlich nicht weniger mittelalterlich, nicht mehr begründet auf eine kritische Rekonstruktion der Antike, als seine ganze Auffassung des römischen Dichters. Die Illustratoren des 14. Jahrhunderts geben Virgil das Aussehen eines mittelalterlichen Scholaren, mit Rock und Mütze angethan, und es liegt kein Grund vor, warum Dantes inneres Bild von ihm ein anderes gewesen sein soll, als dieses.

Dass Dante Phantasiebilder hatte, darüber kann kaum ein Zweifel walten. Zum Beweis dessen haben wir neben der unvergleichlichen Körperlichkeit aller seiner Beschreibungen, im „Purgatorio", 10. Gesang, die ausführliche Erzählung der verschiedenen Reliefs, die Scenen der Erniedrigung darstellen. Diese Reliefs sind einfach die Beschreibungen der in Dantes Geist von den Vorgängen der Erniedrigung wachgerufenen Phantasiebilder. „Im Geiste plastische Gestalt annehmen," ist eine gewöhnliche Phrase der Kritik geworden, es kann aber keine andere Bedeutung haben, als bildlich vorgestellt werden; und da das Wort Dante zugeschrieben wird, bedeutet es, dass Dante alles bildlich vorstellte, was durch seinen Geist ging. Darum könnte uns nichts der Kenntnis jener Inhalte von Dantes Geist, deren er selbst gewahr wurde, während er schrieb, näher bringen, als wenn wir uns selbst eine Auffassung seiner Phantasiebilder gestalten könnten.

Dante selbst reicht den Schlüssel. Am ersten Jahrestag des Todes seiner Beatrice, sagt er in der „Vita Nuova“, setzte er sich hin und zeichnete die Figur eines Engels. Wer die frühtoskanische Kunst studiert, muss wissen, wie dieser Engel aussah. Dante hätte diese Gestalt nicht erfinden können, aber wie alle Amateure, zeichnete er unzweifelhaft einen Engel in der Art, wie ihn sein Lieblingsmaler gezeichnet hätte, und in diesem Fall war der Maler Giotto. Dantes Engel glich aller Wahrscheinlichkeit nach einem solchen von Giotto, wie wir sie in Assissi, Padua oder Florenz sehen; und wäre Dante noch weiter gegangen und hätte er eine ganze Scene gezeichnet — sie nämlich genau wiedergegeben, wie einzig Form und Farbe eine Phantasievorstellung wiedergeben können, — so wäre sein Zusammenhang mit einem von Giottos ganzen Bildern der nämliche gewesen. Dantes bildliche Vorstellungen von den Tugenden, den himmlischen Heerscharen, von Christus und der Jungfrau, vom heiligen Franziskus, konnten nicht sehr verschieden von denen Giottos gewesen sein, wie auch sein Bild von Beatrice nicht sehr verschieden von einer jener ungeschnürten Frauen des grossen Malers mit den glatten Gesichtern und den mandelförmigen Augen. War Beatrice ihnen nicht notwendigerweise gleich? Das innere Bild ist nicht der direkte Eindruck des Objektes, sondern die mehr oder weniger vage Erinnerung an den Eindruck gemäss der verschiedenen Kraft der Vorstellungsthätigkeit; und in einem Freund der Künste, wie es Dante war, mochte die bildliche Vorstellung stark von den Kunstwerken bestimmt sein, mit denen er innig vertraut war. Giotto ist es, den Dante am besten kannte, und das Studium Giottos und verwandter Maler (darunter sogar engere Geistesverwandte,

wie Duccio, Simone Martini und die Lorenzetti) ist es darum, das uns befähigen wird, uns eine klare Vorstellung von Dantes Phantasiebildern zu machen.

Keiner dieser Maler zeigt Spuren einer direkten dantesken Inspiration, und keiner darunter hat hinterlassen, was den wertvollsten aller Kommentare über den wirklichen Dante gebildet hätte, eine Reihe von Illustrationen zur „Divina Commedia". Sie hatten es jedoch häufig mit Gegenständen zu thun, die an die Dantes grenzten, und ein systematisches Studium derselben würde eine grosse Unterstützung dazu bilden, die Phantasiedarstellungen des Dichters zu rekonstruieren. Uebrigens giebt es Illustrationen von ihren Nachfolgern, den Erben ihrer Auffassungen, in Fülle. Nach diesen Zeitgenossen Dantes erschien überhaupt kein Maler auf dem gleichen Niveau der Genialität mit ihm bis Signorelli, und zu jener Zeit hatte sich die mittelalterliche Phantasiethätigkeit zur modernen gewandelt. Bis zu einer gewissen Ausdehnung war die Antike bereits kritisch wiederhergestellt worden. Signorellis Bildwerke in der Kapelle von S. Brizia zu Orvieto interessieren immer noch, nicht nur als Interpretationen eines grossen Künstlers, sondern als Visionen, wie sie von Dante einer dem Dichter weit näher als wir stehenden Persönlichkeit suggeriert wurden, denn die Richtung der Renaissance zur Antike war noch subjektiv — weit weniger als jene Dantes, aber unendlich mehr als unsere eigene. Die Renaissance betrachtete die Antike nicht mit unserem Gefühl, dass sie für immer vorüber sei, sondern mit Sehnsucht und mit der Hoffnung, sie ganz wieder zu einer lebendigen Gegenwart herzustellen. Das ist es, was den Renaissance-Rekonstruktionen der Antike jene bezaubernde

Farbe der Romantik verleiht. Michelangelos Haltung ist bereits der unsrigen ganz gleich und seine Phantasiebilder konnten keinen Schlüssel zu denen Dantes ergeben; aber als Interpretationen würden sie unschätzbar sein, denn er ist der einzige Künstler der modernen Zeiten, dessen Genius von einer Art und einer Eigentümlichkeit ist, dass er mit dem Dantes verglichen werden kann. Dass eine Reihe von Illustrationen Michelangelos zur „Divina Commedia“ existierte, kann nur wenig bezweifelt werden, und ihr Verlust ist einer der grössten, die der Danteforschung zustossen konnten. Botticellis Skizzen kommen schwerlich in Betracht, denn so gross sie als Kunstwerke sind, Botticelli war zu subjektiv, um seinen Illustrationen einen engeren Zusammenhang mit dem Gegenstand zu geben, als er bei rhapsodischen Gesängen sein kann. Zuccaro und Stradano, die schafften, als die Renaissance bis zur Fäulnis reif war, sind, weit davon entfernt, eine Unterstützung zu sein, ebenso im Weg wie Doré. Sie waren sogar noch weiter davon entfernt, den Unterschied zwischen ihren eigenen Phantasiebildern und jenen Dantes zu ahnen. Das nächste grosse Ereignis der Danteforschung wird wahrscheinlich eine Ausgabe der „Commedia“ mit Illustrationen sein, die aus den köstlichsten des 14. und 15. Jahrhunderts und aus den besten Signorellis und Botticellis ausgewählt sind, ergänzt durch derart parallele Schöpfungen, wie sie bei Dantes Zeitgenossen gefunden werden können, und sogar bei Michelangelo und Tintoretto. Der Herausgeber einer solchen Edition der „Commedia“ wird den Grund von Dr. Ludwig Volkmann durch seine Schrift über die frühesten Danteillustrationen wohl vorbereitet finden.

Dr. Volkmann hat mehr als 70 illustrierte Codices

in Deutschland und Italien untersucht, indem er seine Studien auf diese Länder beschränkte. Frankreich und England hätten die Liste noch beträchtlich anwachsen lassen. Er teilt die Codices in zwei Klassen, in jene, die illuminiert sind und jene, deren Bilder linear oder mit Wasserfarben hergestellt sind. Das „Inferno“ zog, wie zu erwarten war, die grösste Zahl von Illustratoren an, das „Purgatorio“ weniger, und das „Paradiso“ die geringste. Als für kirchliche Dinge wuchsen darum für das erste traditionelle Kompositionen hervor, während der Illustrator der letzteren sich auf seine eigene Erfindung zu verlassen hatte. Es scheint aber eine ganze Generation gedauert zu haben, bevor die Illustratoren herausfanden, welche Teile der „Commedia“ sie behandeln konnten. Zuerst versuchten sie es mit allen Gesängen.

Illuminierte Codices enthalten regelmässig nur am Beginn eines jeden der drei Teile Miniaturen für die Initialen, und diese Miniaturen wurden bald stereotyp. Im Initial des „Inferno“ wird Dante entweder an seinem Pult dargestellt oder mit Virgil im Wald. Das P des „Purgatorio“ enthält Virgil und Dante zusammen emporschwebend, oder ein Bild mit Seelen in Flammen. Das L des „Paradiso“ giebt ein Brustbild Christi, die Dreieinigkeit oder Dante und Beatrice. Einige wenige der illuminierten Codices enthalten sorgfältig durchgeführte und sehr vollkommene Illustrationen. Aus dem 14. Jahrhundert ist das allerbeste eines in der Nazionale zu Florenz, das ungefähr von 1333 datiert.*) Hier werden Minos, Pluto und Cerberus nicht dargestellt, wie wir

*) „Bildliche Darstellungen zu Dantes Divina Commedia bis zum Ausgang der Renaissance.“ Leipzig, 1892. Eine umfassendere und erweiterte Ausgabe dieses Buches erschien 1897.

mit Smiths „Klassischem Handbuch" Aufgezogenen sie uns denken, sondern als Kreaturen mit Hufen, Klauen und Hörnern und mit flammenden Augen, wie Dante sie aller Wahrscheinlichkeit nach in seinem Geiste sah. Ein Codex in der Angelica zu Rom befindet sich fast auf demselben Niveau wie jener zu Florenz. Unter den miniaturengeschmückten Codices der späteren Tage ist der wertvollste sicherlich der im Vatikan, der für Frederico von Urbino von einem Nachfolger des Giovanni Bellini begonnen und in einer viel späteren Zeit von jemand vollendet wurde, der den Werken Lorenzo Lottos nicht fern stand. Dieser Codex würde eine Anzahl von Platten für eine illustrierte Dante-Ausgabe liefern.

Der grosse Unterschied zwischen den Miniaturillustrationen und jenen in Umrissen oder Wasserfarben besteht darin, dass die ersteren niemals dieselbe Person mehr als einmal in demselben Bilde darstellen, während die letzteren *panoramisch* sein wollen, indem sie mehrere Vorgänge, mit welchen dieselbe Person verknüpft ist, in eine Komposition zusammenhäufen. (Dies war, nebenbei gesagt, allgemein der Brauch in der italienischen Malerei.) Der beste dieser letzteren Reihe ist ein Codex in der Marciana zu Venedig, mit 245 grossen Bildern, grösstenteils im Umriss, von einem Künstler, der eine starke Verwandtschaft mit den Florentinern des Trecento aufweist. Am Beginn des *Paradiso* hat er Dante zu den Füssen Apollos dargestellt, der hier als ein junger schönhaariger Ritter auftritt, der zu seines Herzens Freude Geige spielt. Die meisten anderen Illustrationen sind in gleicher Weise von unseren eigenen Auffassungen entfernt und wahrscheinlich gleich eng angeschlossen an Dantes Visionen.

Die frühesten Kupferstiche, wie jene Baldinis, haben einen geringen Wert ausgenommen als Scherzhaftigkeiten, und die frühesten Holzschnitte sind kaum besser, obwohl sie oft unnachahmbare Züge von Naivität aufweisen; aber die Vorstellungen ihrer Urheber sind zu kindlich, um Dante überhaupt zu berühren. Die erste Dante-Ausgabe mit Holzschnitten erschien 1487 in Brescia. Wiederholungen und Verbesserungen davon wurden 1491, 1493 und 1497 zu Venedig publiziert. Nicht zu diesen späten Illustratoren indessen, sondern zu jenen des 14. Jahrhunderts müssen wir uns wenden, wenn wir entdecken wollen, was für Bilder vor Dantes Geist standen, während er jene unzerstörbaren Verse schrieb, die in uns vielleicht nicht weniger lebendige Visionen wachrufen, obgleich sie so verschieden von den unsrigen sind.

III.

Einige Anmerkungen zu Correggio in Verbindung mit seinen Bildern in Dresden.



Vor wenigen Jahren wäre es schwierig gewesen, zu sagen, welches Bild von den beiden: Correggios Nacht oder Raphaels Madonna di San Sisto das Lieblingsbild der Dresdener Galerie war. Das kleine Heiligtum, wo die Jungfrau mit St. Sixtus über dem Pseudoaltar schwebt, war damals mit Verehrern gefüllt, wie noch heute, während Correggios Bild ein nicht weniger starkes und andächtiges Gefolge hatte. Im öffentlichen Geschmack ist aber ersichtlich ein Wandel eingetreten, denn heutzutage werden wenige oder niemand gefunden, die vor der „Nacht" verweilen.

Was für ein Schluss muss daraus gezogen werden? War die Begeisterung für Correggio bloss eine Mode, die ihre Zeit hatte? Woher kommt es, dass er nicht mehr bewundert wird, wie er es in den ersten paar Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts war, damals, als jeder Gentleman seine Theorie von dem „Correggiotum des Correggio" haben musste? In der Erklärung des Werdens seiner Popularität kann die Antwort auf diese Fragen gefunden werden.

Die Begeisterung für Correggio datiert von der Zeit her, als in der italienischen Kunst über die von Raphael und Michelangelo eingeführten Themen alle möglichen Variationen gespielt worden waren, und die Caracci auf

der Suche nach einer unausgefahrenen Inspiration sich auf ein vergleichsweise ungepflügtes Feld begaben.*) Auf Correggio gründeten sie die Schule ihrer Malerei, und es gelang ihnen darum, die Lebenspacht der italienischen Kunst zu verlängern. Die Dolmetscher Correggios besassen indessen weit mehr Interesse für ihre Zeitgenossen, als Correggio selbst, denn menschliche Durchschnittswesen haben eine starke Neigung, nur das zu würdigen, was von ihrem eigenen Tage stammt. Die Caracci, Domenichino, Guercino, Guido Reni und Lanfranco verschlangen alle ästhetischen Fähigkeiten ihrer Bewunderer, die an Correggio glaubten, wie der katholische Landmann zweifellos an Gott glaubt, obgleich er seine Opfer den Heiligen darbringt. Es muss aber redlicherweise hinzugefügt werden, dass es keineswegs leicht war, den Meister selbst zu kennen. Correggio lebte kaum 40 Jahre. Von seinen daher bekannten Bildern datieren die frühesten aus seinem 21. Jahre, und in einer Laufbahn von bloss 20 Jahren konnte kein Maler genug gemalt haben, um die verschiedenen Sammlungen von Europa zu füllen. Nichtsdestoweniger wandten sich etwas später gegen das dritte Jahrzehnt des Jahrhunderts die wenigen, deren Wort in Geschmackssachen Gesetz war, plötzlich von Guido, Lanfranco und ihresgleichen ab und gaben sich einem ungezügelten Enthusiasmus für die Caracci und ihren Meister Correggio hin; und noch später gerieten sogar die Caracci ausser Gesichtsweite und Correggio stand allein.

---

1. Die Madonna mit dem Hl. Franziskus, No. 150.
2. Die Madonna mit dem Hl. Sebastian, No. 151.
3. Die Geburt, genannt die „Nacht“, No. 152.
4. Die Madonna mit dem Hl. Georg, No. 153.

Dieser Wandel war hauptsächlich der Thatsache zu verdanken, dass Correggio zuletzt in Toschi, dem Kupferstecher, einen durchaus genauen Uebersetzer und Herausgeber fand. Wenn das Kupferstechen als eine selbständige schöne Kunst zu betrachten ist, so hat es viel grössere Meister derselben gegeben als Toschi; niemand aber assimilierte sich vollständiger, wie er, den Stil eines grossen Malers, der mehrere Jahrhunderte vorher lebte, oder lieferte so treue und unpersönliche Wiedergaben eines alten Meisters. Als seine Stiche es wirklich möglich gemacht hatten, Correggio kennen zu lernen, erhob ihn das Publikum sogleich in den höchsten Himmel. In diesem Falle hatten sie auch nicht Unrecht. Der Correggio, mit dem sie auf diese Weise Bekanntschaft machten, der Maler der Fresken im Kloster des heiligen Paul zu Parma — Fresken voll entzückender Cupidos, die in Blumenguirlanden Verstecken spielen, — besass ein ebenso ausgezeichnetes Genie, als irgend ein Künstler seiner Zeit.

Toschis Guirlanden und Cupidos müssen die Liebhaber von Correggio gequält haben, denn die Originale waren weit weg. Glücklicherweise gab es einige Correggios in Dresden, das mehr zur Hand lag, besonders den verschiedenen Sitzen der Aesthetik, wie Jena, Weimar und Göttingen. In einem der Dresdener Bilder waren sowohl die Cupidos wie die Guirlanden zu sehen, und dieses Bild, der sogenannte „Heilige Georg“ wurde sogleich ein Lieblingsbild und galt natürlich als Meisterwerk. Es ist jedoch noch ein anderer Grund für die plötzliche Popularität des „Heiligen Georg“ vorhanden, und er ist vielleicht noch zwingender. Ein Geschmackswechsel vollzieht sich ebensowenig an einem Tag wie ein Charakterwechsel. Der „Heilige Georg“ ist eine der

spätesten Malereien Correggios, und wie die Nachfolger die Methode eines Meisters stets dort aufnehmen, wo er sie liegen gelassen hat, so war dieses Bild eines derjenigen, nach welchen die Caracci ihren eigenen Stil bildeten. Man war gut bekannt mit den Caracci; so fand man es leicht, ein Werk zu würdigen, in dem sich Correggio nur wenig von ihnen unterscheidet. Der Heilige Georg wurde etwa 1532 gemalt, zwei Jahre vor Correggios Tod. Er stellt die Madonna dar, wie sie auf einem Thron von sehr guter Zeichnung sitzt, umgeben vom Heiligen Georg und anderen Heiligen. Ihr Gesicht ist schlaff und geschwollen, obgleich nicht ohne einen gewissen Reiz, und ihre Augen sind sehr gross. Ihre Kniee und ihre Brust treffen nahe zusammen: man kann fast die Sohlen ihrer Füsse sehen. Um ihre Erscheinung zu verstehen, muss man sich vorstellen, man sähe aus der Tiefe eines Brunnens zu ihr in die Höhe.

Als Correggio dieses Bild malte, hatte er bereits seine Fresken im Dom der Kathedrale von Parma vollendet. Diese sind so voller Bewegung, enthalten so aufregende Kunststücke von Verkürzungen, dass ihr Maler der Bewunderung seiner eigenen Geschicklichkeit zum Opfer gefallen zu sein scheint. Auf jeden Fall zeichnete er nie wieder eine Figur in Ruhe oder in einer normalen Lage. Er schien seine natürliche Gefühlsader aufgebraucht zu haben, und darnach verengerte sich sein Interesse selbst dahin, dass er seine Kompositionen belebt und grandios machte, indem er den menschlichen Körper zu Zwecken erniedrigte, die ebenso unwürdig sind, wie die gekrümmten Atlanten der Barockarchitektur. Geschieht dies, wird ein Künstler von dem Verlangen besessen, seine Geschicklichkeit auszustellen, so ist fernerhin wenig über ihn als einen Künstler zu sagen.

CORREGGIO



[GALERIE CRESPI, MAILAND.

HL. GEBURT



Aber das Bild hatte einen weiteren Reiz, der sich mächtig an die Kenner der Zeit wandte. Um dies zu verstehen, müssen wir eine Idee von dem vorherrschenden Geist der deutschen Litteratur während der zwanziger Jahre haben, als Novalis, Fouqué, Tieck und die Schlegel ihre Hauptvertreter bildeten, Goethes Herrschaft vorüber war und diejenige Heines noch nicht begonnen hatte. Es war das Jahrzehnt der reinen Romantik, und die Romantik war in Deutschland keineswegs jene unschuldige, rauhe und stürmische Bewegung zur Befreiung von gezierten Sitten und schlechten Liedern, wie in England. Die Heldin von Miss Austens „Northanger Abbey“ ist eine weit bessere Repräsentantin der englischen Romantik, als die etwas hektische Marianne aus „Sense and Sensibility“. Aber selbst Marianne wäre den Gärtnern der „blauen Blume“ als ein etwas grobes Geschöpf erschienen. Die deutsche Romantik brachte die Empfindsamkeit auf den Punkt, wo sie Krankheit wird. Gesundheit hielt man für gemein. Es war modern, durchsichtig auszusehen, vielsagend zu husten, Welten zu blicken, und das grösste Interesse an Dingen zu nehmen, die von keinem irdischen Belang sind. Der Heilige Georg auf Correggios Gemälde war sicherlich nicht durchsichtig oder schwindsüchtig, aber er hatte gewiss die morphinistische Art, die ihn genau so interessant machte. Die Kinder sind mit ihren ungeheueren Köpfen und sehr feuchten Augen Monstra, die von irgend einer phantastischen Erzählung Hoffmanns eingegeben sein könnten. St. Petrus Martyr redet Theologie mit der Aufrichtigkeit eines August von Schlegel, und der Heilige Johannes gleicht hinreichend einem Antinous, der sich zu einem Tanz vorbereitet, mit dem er Wilhelm von Schlegel, den Göttinger Professor der

Aesthetik erfreut hatte. Die einzige Figur auf dem Bild, die überhaupt gesund ist, ist der Heilige Gemigniano, und er verbirgt sich im Hintergrund, als schäme er sich, so robust zu sein. Aus diesen litterarischen Gründen bildete damals der „Heilige Georg“ den Standard, den Kanon Correggios, und seine anderen Bilder wurden demgemäss beurteilt. Darauf kam die „Nacht“, die ihm am nächsten steht, in öffentliche Gunst. In der That wurde sie, als die Romantik begann, ausser Mode zu kommen, das Lieblingsbild im höchsten Grad und rivalisierte an Popularität sogar mit Raphaels Madonna.

Dieses Altarstück wurde mindestens zwei Jahre vor dem „Heiligen Georg“ gemalt. Der Gegenstand ist die Geburt — ein so oft gemalter Vorwurf, dass Correggio sich sehr wohl hätte fragen können, wie er die Gemeinplätze vermeiden konnte, wenn er sie noch einmal behandelte. Ich neige zu der Meinung, dass der Maler das göttliche Ereignis aus einem ebenso menschlichen und irdischen Gesichtspunkt zu erklären versuchte, als wie die Evangelien selbst. Vor allem ist die Madonna eine junge Mutter, das Kind ein blosses menschliches Kind, und die Schafhirten nichts als Schafhirten. Anstatt überzählig zu sein, ist der Heilige Joseph damit beschäftigt, einen Maulesel wegzuführen, der zögert, vom Licht angezogen, oder vielleicht vom Stroh. Es giebt keinen konventionellen Engelschor. Seine Engel sind zu wild in ihrer Freude, um mit Mandolinen in den Händen langweilig zu posieren. Die reine Menschlichkeit dieses Bildes war es, die so viele Pilger anzog und nicht, wie die Kritiker jener Zeit sagten, weil Correggio den wundervollen Gedanken hatte, das ganze Licht vom Antlitz des Kindes herströmen zu lassen. Correggio kann einen solchen Zweck gehabt haben, aber seine

Absicht ist eher litterarisch als malerisch, und es ist wahrscheinlicher, dass er etwas weit weniger theologisches und poetisches im Sinn hatte. Es scheint seine Idee gewesen zu sein, mit dem Licht zu experimentieren. Von des Kindes Antlitz strömt das Licht in das Dunkel hinaus und stirbt, gerade bevor es dem ersten Weiss der über dem Horizont aufsteigenden Dämmerung begegnet. Nach dem gegenwärtigen Zustand des Bildes ist es nicht mehr möglich, die Wirkung zu beurteilen. Dass sie sehr wunderbar gewesen sein muss, kann keinem Zweifel unterliegen. Wenn aber sogar die Wirkung der Begegnung des halben Lichtes und des reflektierten Lichtes an einem Punkt, der dunkler ist als beide, noch gewürdigt werden könnte, würde es wahr bleiben, dass nicht das Licht, sondern die menschliche Erklärung des Gegenstandes, die Popularität der „Nacht“ aufrecht erhielt. Die Kunst wechselt nie, nur das illustrative Element der Kunst kann von Generation zu Generation sich ändern, und obgleich eine teilweise Erklärung des Niedergangs und der Unmodernität dieses Bildes zweifellos der Thatsache zu verdanken ist, dass ein echtes Gefühl für die künstlerische Behandlung als einer von der litterarischen verschiedenen weit verbreiteter ist als damals gewöhnlich war, ist eine weitere mitwirkende Ursache sicherlich die gewesen, dass wir heute von der litterarischen Darstellung heiliger Scenen verlangen, dass sie entweder feierlicher oder naiver ist, als in diesen Beispielen von Correggios Kunst. Denn wenn das Verlangen nach einer verschiedenen litterarischen Darstellung heiliger Legenden und die wachsende Würdigung einer Malerei als Malerei es den meisten Menschen nicht länger möglich machen, über diese einst so sehr bewunderten zwei Bilder sehr enthusiastisch zu sein, heisst

das, dass es an Correggio überhaupt nichts mehr giebt, an dem man sich erfreuen könnte? Keineswegs!

Wie die Kenntnis der alten Meister vorschreitet, und wie mit Hilfe der unterscheidenden Kritik die Macht der Freude an ihnen wächst, wird mehr und mehr fühlbar, dass die spätesten Werke eines Malers nicht notwendigerweise seine besten sind. Es möchte in der That scheinen, dass viele von den italienischen Meistern am bezauberndsten waren, bald nachdem sie zu malen begannen oder, auf jeden Fall, während sie noch jung waren. Das galt besonders von solchen Malern, wie Correggio, die vielleicht mehr sensitiv waren, als kräftig, — mehr lyrisch als episch.

Die Dresdener Galerie besitzt ein Gemälde von Correggio, das die ästhetischen Führer der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts kaum der Beachtung würdigten. Es wurde 1514 geschaffen, in seinem 21. Jahr, und als ein so frühes Werk verdient es unsere besondere Aufmerksamkeit. Es stellt die Madonna mit dem Kind in ihrem Schosse dar, thronend unter einem Bogen, mit vier Heiligen zu ihren Füssen, der Heiligen Katharina und Johannes dem Täufer zu ihrer Linken, dem Heiligen Franziskus und dem Heiligen Antonius von Padua zu ihrer Rechten. Darüber, gerade unter dem Bogen, schweben zwei kleine Engel in der Luft, als wäre es Wasser, in dem sie fröhlich zu ihrer Laune herumschwimmen. Zwischen ihnen ist ein Lichtkreis, eine Glorie, mit roten Cherubim, die aus dem strohfarbigen Licht herausgucken. Die kleinen Engel sind friedlich, das Kind ist ruhig und einfach, so verschieden wie möglich von dem nervösen Sprössling auf dem „Heiligen Georg“. Die Madonna hat ein Antlitz, in dem es nichts mystisches, nichts theatralisches giebt. Die Haltungen

der Heiligen sind dramatisch, ihr Interesse ist sehr ruhig; aber sie sind durchaus nicht so melodramatisch, wie sogar Raphaels Heiliger Johannes in der „Madonna Ansidei“, in der National Gallery. Der Plan der Farbe ist hell und klar, aber ruhig. Der Bogen hinter dem Thron öffnet sich auf eine unaufdringliche Landschaft. Obgleich es nicht zu den ernstesten und auch nicht zu den majestätischsten Altarstücken gehört, die je gemalt wurden, ist es doch eines der köstlichsten und gefühlvollsten. Die moderne Kritik nimmt dieses Frühwerk zum Ausgangspunkt für das Studium Correggios. Vor wenigen Jahren glaubte man in der That, dass es sein frühestes Gemälde wäre; heute aber kennen wir neun oder zehn, die er vorher geschaffen haben muss. Da es jedoch das auf den „Heiligen Franziskus“ verwandte Studium war, das zu der Entdeckung der früheren Malereien führte, können wir nichts besseres thun, als hier verweilen und zusehen, was dieses Bild von Correggios Geschichte enthalten kann.

Man kann das Gemälde nicht lange betrachten, ohne dass einem das Gefühl aufkeimt, dass man etwas ihm ähnliches schon einmal anderswo gesehen habe. Die Wahrheit beruht darin, dass die Heilige Katharina hier eine starke Aehnlichkeit mit Raphaels „Heiliger Katharina“ in der National Gallery aufweist, und dass der Heilige Johannes dem Heiligen Johannes in seiner „Madonna di Foligno“, im Vatikan, nicht unähnlich ist. Noch andere Aehnlichkeiten können gefunden werden, diese sind aber genug.

Die Erscheinungen der Kunst werden ebenso sicher von Gesetzen beherrscht, wie die Erscheinungen der Natur. Eine der Aufgaben der Kunstkritik besteht darin, die Gesetze zu entdecken, die es beweisen, dass es in

der Kunst wie in der Natur keinen blossen Zufall giebt. Treffende Aehnlichkeiten, wie diese, müssen beachtet werden. Es steht natürlich ausser Frage, dass Correggio der Schüler Raphaels war; neuere Forschungen haben uns jedoch den Schlüssel zu der wirklichen Verknüpfung zwischen beiden gegeben. Man giebt jetzt zu, dass Raphael viel Charakteristisches in seinem Stil Timoteo Viti, seinem ersten Meister, verdankt und durch ihn Francesco Francia und Lorenzo Costa, den bolognesischen Lehrern des Timoteo. Correggios Laufbahn ist auf die nämlichen Quellen zurückverfolgt worden, denn er war ebenfalls, direkt oder indirekt, der Schüler von Costa oder Francia.

An der dem „Heiligen Franziskus“ gegenüberliegenden Wand hängt ein charakteristisches Bild von Francia — die „Taufe Christi“. In demselben Augenblick, in dem man seine Aufmerksamkeit darauf lenkt, nimmt man wahr, dass die Bewegung der Figuren in beiden Bildern auffälligerweise die nämliche ist; dass bei beiden die Augen in derselben Weise weit geöffnet sind, dass die allgemeine Farbengebung nicht sehr verschieden ist, während das Rot und Gelb in der That identisch ist. Die Art Correggios ist feiner, zarter, delikater, aber sie unterscheiden sich nur wie Glieder derselben Familie.

Der Einfluss Francias erklärt indessen nicht alles in der Malerei des Correggio. Das Antlitz der Madonna zum Beispiel legt den Typus Costas nahe, eher als den des Francia, und die Figur des Moses in dem Medaillon auf dem Thron ist beinahe unmittelbar aus Costa genommen. Das Medaillon selbst, der sorgfältig verzierte Thron, die Basreliefs an seinem Fuss, sind durchaus Costa und der ferraresischen Schule, von der er herkam, eigentümlich; und ihr Vorhandensein auf einem

Bild des Correggio bildet einen hinreichenden Grund, ihn unter die Maler der Schule von Ferrara zu stellen.

Correggio pflegte jedoch als ein lombardischer Maler beschrieben zu werden, dessen erster Meister ein gewisser Bianchi war, der jedoch seine wirkliche Erziehung Mantegna verdankte. Indessen starb Mantegna 1506, als Correggio kaum zwölf Jahre alt war. In jenem Alter konnte er, wenn auch noch so frühreif, kaum mehr als die ersten Anfänge seines Handwerks gelernt haben, und es ist nicht wahrscheinlich, dass ein in solcher Jugend empfangener Unterricht schliesslich seinen Stil bestimmt hätte. Im „Heiligen Franziskus“ ist aber auch in der That nicht viel, das eine persönliche Beziehung zwischen Correggio und Mantegna anzeigen würde. Die Haltung der Madonna ist freilich der jetzt im Louvre befindlichen „Vierge des Victoires“ des Mantegna entnommen, die Correggio nirgends anders gesehen haben konnte, als zu Mantua. Indessen beweisen Stellungen oder sogar ganze Episoden, die von einem anderen Maler entliehen sind, um nichts mehr die direkte Abhängigkeit, als die lateinischen Worte, die wir entlehnt haben, beweisen, dass das Englische sich aus dem Lateinischen herleitet.

Obgleich demnach kein Grund dafür vorhanden ist, zu glauben, dass Correggio ein Schüler Mantegnas war, so bestätigt der „Heilige Franziskus“ die alte Theorie über Bianchi. Der junge Maler wurde gelehrt, genau wie Kinder im Schreiben unterrichtet werden, die menschliche Form nach einer festbestimmten Gestalt nachzuzeichnen, besonders solche Teile wie Hände und Ohren, die sehr sichtbar sind und dennoch bei sorglosem Hinschauen nicht viel Individualität aufweisen. Natürlich war die Methode des Meisters eigene, und der Schüler

behielt sie sein ganzes Leben, trotz gradweiser und grosser Veränderungen. Diese bestimmte Art, die Hände und Ohren zu zeichnen, unterstützt uns oft bedeutend in der Erkundung der zwischen einem Maler, seinem Meister und seinen Schülern bestehenden Verbindung oder in der Bestimmung der Urheberschaft eines Bildes. Man kann die Hände auf dem „Heiligen Franziskus“ nicht betrachten, ohne zu bemerken, nicht nur dass sie gut modelliert, dass sie gepflegt sind, sondern auch dass der zweite Finger einer jeden zu lang ist. Sogar wenn dies eine persönliche Idiosynkrasie wäre, ist es kein Zufall, denn das findet auf den meisten von Correggios Bildern statt. Bianchi, den die Legende als Correggios Lehrer erwähnt, wird jetzt gerade wieder entdeckt, nachdem er beinahe Jahrhunderte lang vergessen worden war. Sein Meisterstück, das ihn als einen Maler der ferraresischen Schule ausweist, ist eine „Madonna und die Heiligen“ im Louvre. Wenige Bilder sogar jener wundervollen Sammlung übertreffen es an Grösse der Komposition, an Feinheit des Gefühls, an Klarheit der Farbe und an Ruhigkeit des Tones. Die Fleischfarbe ist sehr weiss. Nimmt man sie weniger zart und modelliert sie etwas mehr, so hat man das unerreichte Fleisch der „Antiope“, Correggios grösstes und vollkommenstes Werk in der Fleischmalerei. Die Hände auf jenem Bilde des Bianchi sind nicht nur etwas ähnlich den Händen auf dem „Heiligen Franziskus“ geformt, sondern sie haben auch das nämliche Charakteristikum, den verlängerten zweiten Finger. Damit ist ein starker Beweis dafür gegeben, dass die Legende im Rechte war, wenn sie Bianchi Correggios ersten Meister nannte. Eine andere Sache, die ein Schüler nach einer bestimmten Art herstellen lernte, war die Landschaft. In dem „Hei-

CORREGGIO



PHOT. HOLLYER.] [MR. R. H. BENSON.

CHRISTUS ABSCHIED NEHMEND VON SEINER MUTTER



ligen Franziskus“ ist die Landschaft in Ton und Farbe, wenn nicht überhaupt in der Zeichnung, identisch mit jener auf Bianchis Madonna. In der That bleibt Correggio, bringt man die Fortschritte, die er von selbst in der Abstufung des Lichtes und in der Luftperspektive machte, in Abrechnung, immer treu bei diesem Typus. In Ton und Farbe kommt sogar die Landschaft auf dem „Heiligen Georg“, die er, wie man sich erinnern wird, zwei Jahre vor seinem Tode malte, jener des Bianchi sehr gleich.

Correggio verliess wahrscheinlich Bianchi und ging 1508 zu Francia und Costa in Bologna, als er 14 Jahre alt war. 1509 ging Costa nach Mantua, um den von Mantegna leergelassenen Platz einzunehmen, und es ist guter Grund vorhanden, zu glauben, dass Correggio mit ihm ging und dort mehrere Jahre blieb. Wir haben bereits gesehen, dass der „Heilige Franziskus“ seine Anwesenheit zu Mantua vor 1514 nahelegt, und ein noch früheres Bild, das Signor Crespi zu Mailand gehört, bestätigt das; denn zwei seiner Figuren — die Heilige Elisabeth und der kleine Johannes — sind direkt Mantegnas Gemälde entnommen, das noch in seiner Begräbniskapelle zu Mantua hängt. Correggios Aufenthalt in Mantua brachte ihn in Berührung mit einem Maler, unter dessen Inspiration sein Werk einen ganz und gar moderneren Charakter annahm, als jener des Costa war. Dieser Maler war Dosso Dossi, der sich 1511 und 1512 in Mantua aufhielt. Sein Einfluss kann in der ganzen Reihe von Frühbildern Correggios verfolgt werden, die mit dem „Heiligen Franziskus“ endet. Auf diesem Altarstück sind die eigentümliche Farbe des Heiligenscheins, der wie gelber Schwefel aussieht, und die roten Cherubim, die ihn umrahmen, ganz auffallend dem Heiligenschein und den

Cherubim auf einer kleinen „Krönung der Jungfrau“ des Dosso gleich, die ebenfalls in der Dresdener Galerie hängt. Die kleinen Engel unter dem Globus auf Dossos Bild sind in einer Weise dargestellt, die sogleich an die Haltung des Christuskindes im „Heiligen Franziskus“ und auf beinahe allen früheren Correggios erinnert — auf der „Heiligen Familie“ zu Hampton Court, auf der „Madonna“ im Städtischen Museum zu Mailand, auf der „Madonna mit den Heiligen“ im Besitz von Signor Frizzoni, ebenfalls in Mailand, auf der „Madonna“ zu Pavia, und auf der „Madonna mit den Engeln“ in den Uffizien.

Es würde nicht schwierig sein, einen Roman über die Beziehung Correggios zu Dosso zu spinnen. 1511 war Dosso Dossi zweiunddreissig Jahre alt und beinahe auf der Höhe seines Genius. Gerade vorher wurde er der Hofmaler des Alfonso von Ferrara und der Lukretia Borgia, seines Weibes. Ariost spricht von ihm in seinem „Orlando“ zusammen mit Giorgione und Lionardo und Michelangelo. Der Hofpoet und der Hofmaler waren sich im Wesen ihres Genies merkwürdig gleich. Sie liebten beide die „erhabenen Romane“, und hatten beide die Macht, sie zu schaffen — der eine in Versen, der andere in Farben — mit einer Pracht, der vielleicht viele andere Italiener gleichkommen konnten, aber mit einer Phantasie, einem magischen Zug, der für den englischen Genius der elisabethanischen Epoche charakteristischer war als für den italienischen zu irgend einer Zeit. Echtes Gefühl für das phantastische und magische ist dem wohlausgeglichenen italienischen Geist nicht oft gewährt worden. Um so köstlicher ist es darum, einen Künstler zu finden, der nicht nur die Stärke und die Selbstbeherrschung eines Italieners hat, sondern auch das romantische Gefühl und den Sinn für das Mysterium

der grossen englischen Dichter. Hätte Marlowe über Circe geschrieben, er hätte sie uns in einer solchen dargestellt, die jener des Dosso gleicht, wie man sie in der Galerie Borghese sehen kann: eine Zauberin, mit roten Kleidern und Smaragden angethan, die unter balsamischen Bäumen sitzt, durch welche olivengrüne Lichter spielen, mit den Ungeheuern rings um ihre Füsse, deren wirkliche Natur durch ihre Künste sichtbar gemacht ist. Sie ist mehr arabisch als griechisch. Sie gestattet uns nicht zu fragen, ob die Linien ihrer Form klassisch sind, oder ob ihre Form statuarisch ist. In ihrer Gegenwart verlieren wir uns in eine Irrnis von seltsamen Lichtern und geheimnisvollen Farben, die uns tief und tiefer in eine Welt versinken lassen, die ebenso entzückend ist, wie weit weg. Marlowe und Shakespeare hätten jenes Entzücken an ihr gehabt, das, wie wir uns gut vorstellen können, Ariosto ergriff.

Ein Maler von Bildern gleich diesem musste über ein so sensitives, träumerisches, extatisches Temperament, wie das von Correggio, einen ausserordentlichen Zauber ausüben. Man kann sich den frühreifen Burschen von 16 Jahren, mit seiner bereits weit vorgeschrittenen Erziehung, mit seinen mehr verdolmetschenden als schöpferischen Fähigkeiten, leicht vorstellen, wie er in Verehrung vor den blendenden Heldenthaten des ferraresischen Malers niederfiel. Ebenso muss Dossos persönlicher Reiz ein grosser gewesen sein, und er stand gerade an dem Punkt seines Lebens, da der Mann das Ideal des Knaben ist. Kunstgenossen sprachen damals wie heute, dess können wir sicher sein, von nichts so sehr als von ihrem Handwerk. Dosso, der in Beziehung zu den Venetianern und sogar zu den Schülern Raphaels gestanden hatte und in Berührung mit vielen

der Probleme war, die damals die Maler interessierten, muss ohne Zweifel Correggio mit seinen eigenen Interessen inspiriert haben. Nichts beschäftigte damals gerade die besten Maler so sehr, wie das Problem des Lichtes, eines der ewigen Probleme der Malerei. In Florenz hatten Piero dei Franceschi, Verrocchio und Lionardo, und in Venedig Alvise Vivarini, Carpaccio und Giorgione die Behandlung des Lichtes auf einen Punkt gebracht, der alles weit übertraf, was Correggios Lehrer, Costa, hatte wissen können, und Dosso stand hinter niemand zurück in gewagten Licht- und Luftexperimenten. Gerade diese vorgeschrittene Behandlung war es, die notwendig war, damit Correggio die Mittel bekam, sein eigenes Talent zu entwickeln; denn dazu war er nicht bestimmt, neue Typen oder neue Gegenstände zu schaffen. Es war vielmehr seine Bestimmung, mit unter den ersten seinen Gegenstand aus dem persönlichen Gefühl heraus zu behandeln und nicht wegen des blossen Vorganges — noch weniger wegen der blossen Komposition. Im vollkommensten Falle macht er nicht nur aus dem Antlitz, sondern aus der ganzen Figur und auch aus der Landschaft ein Vehikel des Gemütes, und das bis zu einem solchen Grade, dass darüber hinausgehen heisst: ein Guido Reni werden. Mit der beschränkten Vertrautheit mit dem Licht, die ihm seine ersten Meister gaben, hätte er dies nie erreichen können. Von Dosso erhielt er den Impuls für jenes Studium der Lichteffekte, die selbst in seinen Händen ein Ausdrucksmittel wurden, von dem bis dahin niemand zu träumen wagte.

Es ist leicht, diese Verknüpfung zwischen ihnen aufzuzeigen. In fast jedem Bild des Dosso, wo der Gegenstand und die Komposition es erlauben (wie zum Beispiel in der bereits erwähnten kleinen „Krönung“)

sind die Gruppen so angeordnet, dass man beim Anblick der Landschaft aus dem Innern einer Höhle darauf hinunter zu schauen scheint. Das ist bis zu einem sogar noch grösseren Grad der Fall auf einer grösseren „Krönung“ des Dosso, die gegenüber dem „Heiligen Franziskus“ hängt. Wo dieser höhlenartige Effekt nicht möglich war, pflegte Dosso einen Teil seines Bildes weit mehr als den übrigen ins Licht zu stellen, wie man auf seinem „Heiligen Georg“ sehen kann, der über dem „Heiligen Franziskus“ hängt. Kurz, seine Bilder haben nie den Anschein, als sei der grössere Teil der Malerei vor ihm geschaffen worden, — den Anschein eines unendlich niedrigen Reliefs. Im Gegenteil schlägt er grosse Löcher in seine Kompositionen, ungeheuere Taschen sozusagen, und füllt sie mit Licht. Um den Kontrast noch zu vergrössern, giebt er dem Rand dieser Lichtquelle, wenn nicht dem ganzen dunkleren Teil des Bildes eine schiefergraue Farbe. Correggio übernahm diese Behandlung von Dosso, verfeinerte und vervollkommnete sie, aber die von Dosso geübte Behandlung des Lichtes und des Schattens enthält im Keim die ganze des Correggio.

Dem ersten Fall bei Correggio begegnet man in einem bereits erwähnten Bild, im Besitz von Signor Crespi zu Mailand. Es ist eine „Heilige Geburt“. Das heilige Kind liegt in einem geflochtenen Weidenkorb auf dem Boden. Die Jungfrau kniet neben ihm. Zwei kleine Engel schweben darüber, wie die Engel auf dem „Heiligen Franziskus“. Zur Linken, in der Richtung, die das Licht bricht, führen zwei andere Engel die frommen Schafhirten herauf. Auf diesem Bild strömt das Licht nicht nur ganz aus einem Winkel, sondern der allgemeine Ton ist schiefergrau. Bloss im Hinblick auf Licht

und Ton betrachtet, ist es identisch mit dem „Heiligen Georg“ des Dosso. Man sieht leicht den nämlichen Einfluss in vielen anderen Details, wie zum Beispiel in der Zeichnung von Augen und Mund, die Dosso in seinen Werken wie schwarze Löcher zu machen geneigt war. Diese eigentümliche, auf Correggio übertragene Art, Augen und Mund zu malen, wird sogar noch klarer sichtbar auf einem Bilde, das Mr. Robert Benson in London gehört. Es muss etwas später gemalt worden sein, als die „Heilige Geburt“. „Christus Abschied nehmend von seiner Mutter“ ist der Gegenstand. In weissen Kleidern kniet er mit gekreuzten Armen zu den Füssen seiner Mutter. Sie scheint im Begriff, sich vorwärts zu stürzen, um ihn in die Arme zu schliessen, sie wird aber von Maria zurückgehalten. Das Antlitz der Jungfrau drückt den grössten Kummer aus, aber nichts wildes oder unziemliches. Der Heilige Johannes steht ein wenig zurück, in mitfühlender Sorge die Hände verschlossen. Die Verteilung des Lichtes ist hier sogar noch mehr dossesk als in der „Heiligen Geburt“. Es kommt ganz aus dem links gelegenen Dunkel, woheraus es über den See von Galiläa bricht, fahl und grau über seinem Spiegel brütet, in einem grünlichen Nordlicht zum Himmel aufblitzt und an den Kleidern Christi und auf seiner Mutter Antlitz wiederstrahlt.

So könnten wir Correggios früheste Malereien eine nach der anderen hernehmen und in allen Dosso finden. Ich muss auf alle Fälle noch eine erwähnen. Es sind die „Heiligen Drei Könige“ aus dem erzbischöflichen Palast zu Mailand, jetzt in der Brera. Auf den ersten Blick ist es schwierig, sie von einem Dosso zu unterscheiden; aber eine sorgfältigere Untersuchung lässt wenig Zweifel darüber, dass sie von dem jüngeren Maler sind,

der in diesem Fall entlang der Strasse, die Dosso als Maler ging, auch etwas von seinem romantischen Gefühl aufgenommen zu haben scheint. Dossos Einfluss kommt hinwiederum in einer etwas vor dem „Heiligen Franziskus“ gemalten „Ruhe auf der Flucht“ hervor. Von den drei Bildern Corregios, die den Uffizien gehören, ist dieses bei weitem das schönste. Die tiefliegenden Augen, die bleiche Schwefelfarbe auf dem Kleid der Madonna, das dunkle Holz sind lauter Reminiscenzen von Dosso, und die Jungfrau selbst könnte die Halbschwester der „Circe“ sein.

Nachdem ich die Geschichte des Werdens Correggios Stück für Stück klargelegt habe, wird man es von der Uebersicht seiner Bilder her nicht unpassend finden, dass ich sie kurz herzähle. Correggio lernte seine Anfangsgründe von Bianchi, der ihn Francia und Costa übergab. Costa nahm ihn mit nach Mantua, wo die Werke Mantegnas nur einen vorübergehenden Eindruck auf ihn gemacht zu haben scheinen. Hier kam er in enge Berührung mit Dosso Dossi, der ihm half, eine Methode des Malens zu erwerben, die seinem Genius vollen Spielraum liess. Um den Bericht über die Einflüsse zu vervollständigen, die ihn bildeten, bleibt mir nur übrig, von einem Bild von München zu sprechen, — dem kleinen „Faun“ — so auffällig venetianisch im Charakter, dass Dossos Einfluss allein es nicht erklärt. In der Farbe gleicht es einem Palma, in der Bewegung einem Lotto. Es leitet unvermeidlich zu dem Schluss, dass Correggio Venedig besucht haben muss, bevor er sich endgiltig bei Parma niederliess — ein Schluss, der die verwirrenden Aehnlichkeiten zwischen Lotto und Correggio erklären würde, die sich von selbst unserer Aufmerksamkeit aufdrängen.

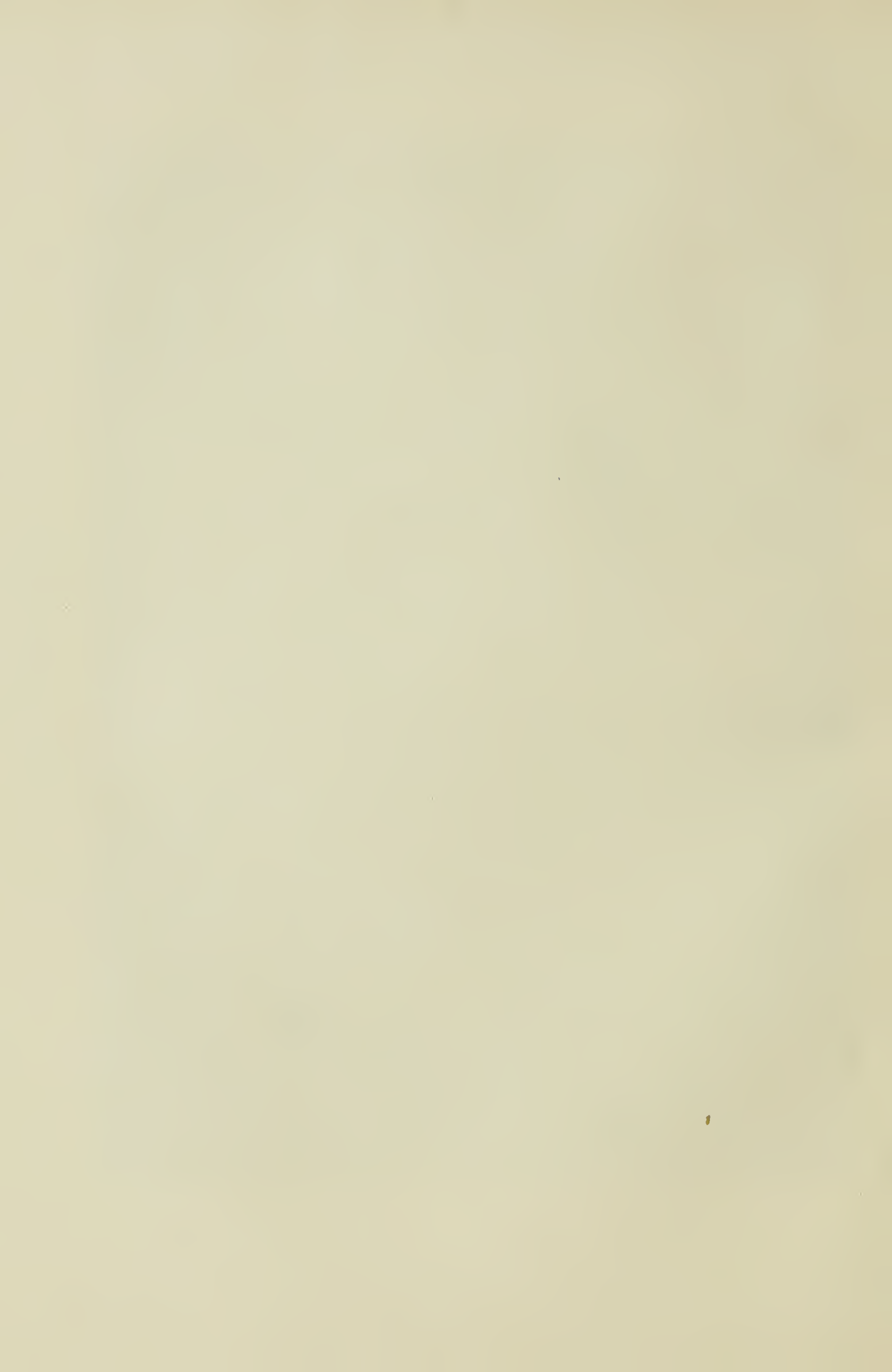
Kunst ist eine Blüte der menschlichen Persönlichkeit. Blütengleich atmet sie vielleicht nicht ihren kräftigsten, wohl aber ihren entzückendsten Duft aus bald nach dem Aufbrechen. Es ist köstlich, die naiven Impressionen, die ein Künstler von der Welt hat, zu erfassen, und das ist eine der Belohnungen, die dem Studium der frühesten Werke eines Malers werden. In der italienischen Renaissance mindestens war es wahrscheinlich, dass ein Mann, der geboren war, um etwas in Form und Farbe zu sagen, es am besten sagte sehr bald, nachdem er die Meisterschaft seines Pinsels erreicht hatte, eher denn später, da mannigfache Kommissionen, Familienverknüpfungen, und das immer weiter vorrückende Eindringen der Gemeinplätze ihn von seiner Malerei weniger künstlerisch, als geschäftlich denken liessen.

Das ist vor allem der Fall bei Correggio, dessen Genius so deutlich subjektiv und lyrisch war. Die bereits erörterten Bilder stellen diesen Punkt klar heraus. Die kürzeste Vergleichung zum Beispiel zwischen Signor Crespis „Heiligen Geburt“, die er mit 16 oder 17 Jahren malte und dem nämlichen Vorwurf, wie er in der „Heiligen Nacht“ ist, als Correggio 35 Jahre alt war, beweist, obgleich er im letzten Bild ungeheure technische Fortschritte gemacht hatte, dass er dennoch jenes tiefe und poetische religiöse Gefühl verloren hatte, welches das frühere Bild so eindrucksvoll gestaltet hatte. Hinwiederum, hat die „Ruhe auf der Flucht“ in den Uffizien eine persönliche Qualität, die dem späteren Bild des nämlichen Gegenstandes in Parma im höchsten Grade fehlt. Im ersten fühlt man, dass Correggio die Scene zu leben suchte, bevor er sie malte: in der anderen, dass er sie wiedergab, wie man eine wohlgelernte Lektion



PHOT. DUBRAY.] [BRERA, MAILAND.

ANBETUNG DER MAGIER



aufsagt. Sogar im „Heiligen Franziskus“ hatte er etwas von der religiösen Phantasie verloren, die er hatte, als er an dem Gemälde „Christus Abschied nehmend von seiner Mutter“ malte. Dort besass er eine Intensität des Gefühls und eine Zurückhaltung des Ausdrucks, die wir im späteren Bild nicht mehr finden, wo das Gefühl weit gewöhnlicher und zugleich der Ausdruck ein wenig übertrieben ist.

Ein anderer Vorteil, einen Maler von seinen Anfängen an zu studieren, ergiebt sich aus der Thatsache, dass sich auch in dem für rein ästhetisch gehaltenen Vergnügen noch ein starkes intellektuelles Element befindet. Ein Maler zeigt natürlich zuerst klarer als später, wie er mit den anderen Malern seiner Zeit verknüpft ist. Wir erlangen Kenntnis von seinen ersten Formen, wir sehen, wie sie von seinen Lehrern auf ihn herabgekommen sind und schliesslich, wie er sie seinen Schülern übermittelt hat. Wenn wir seine charakteristischen Züge um ihrer Schönheit und ihrer historischen Verbindungen willen lieben lernen, so fahren wir fort, sie zu lieben, ohne Rücksicht darauf, worunter sie sich verbergen. Die Fähigkeit, in einem Bild ihre Spur aufzuzeigen, macht es bis zu einem gewissen Grade erfreulich, trotz der Fehler, die es andererseits haben mag. Es gewährt zum Beispiel Befriedigung, wenn man auf dem „Heiligen Georg“ findet, dass die Landschaft und die Hände immer noch etwas von ihrer früheren Aehnlichkeit mit denen des Bianchi aufweisen. Obgleich an der „Heiligen Nacht“ wenig ist, woran man sich freuen könnte, so macht die Vertrautheit mit Signor Crespis „Heiliger Geburt“ es doch sehr interessant, zu sehen, wie der Maler den Gegenstand nach einem Verlauf von 20 Jahren behandelte. So enthüllt das Studium der

frühen Werke eines Meisters ihn nicht nur für eine Periode, in der er wahrscheinlich sehr reizvoll ist, sondern macht ihn sogar in seinem Niedergang interessant.

Es ist nicht meine Absicht gewesen, von den Werken der reifen Zeit des Correggio zu sprechen. In der zwischen dem „Heiligen Franziskus“ und dem „Heiligen Georg“ liegenden Periode malte er Bilder wie die „Antiope“ und die „Leda“, die „Danaë“, die „Jo“, und den „Ganymed“, Bilder, die so intensiv lyrisch sind, wie seine frühesten aufrichtig religiös. Es bleibt nur noch ein Bild der Dresdener Galerie übrig, das aus der gleichen Periode stammt. Es ist der sogenannte „Heilige Sebastian“ — die Madonna auf einem Throne mit Cherubim und Engeln um sich her, die auf den Heiligen Sebastian hinunterschauen und zwei anderen Heiligen. Es ist ein Bild mit der nämlichen Bewegung und der nämlichen Empfindung, die wir auf der „Leda“, der „Jo“ oder der „Danaë“ finden, das Antlitz der Madonna sieht sogar sehr jenem gleich, das die „Leda“ getragen haben muss. Wie alle jene Meisterwerke ist es von jenem hochgestimmten sinnlichen Gefühl erfüllt, das unvermeidlich an Geigenmusik gemahnt. Aber natürlich befinden sich eine solche Bewegung und ein solches Gefühl durchaus nicht im Einklang mit dem Gegenstand einer religiösen Malerei, in der die Wirkung, die hervorgebracht werden soll, Schauer und Ehrfurcht sein soll, keine Verbrüderung mit den Göttern in extatischer Freude.

IV.

Die Vierjahrhundertfeier Correggios.



Vier Jahrhunderte sind verflossen seit der Geburt Correggios. Parma feiert das Ereignis durch Industrie- und Landwirtschafts-Ausstellungen. Wir können einen angemesseneren Gebrauch von der Gelegenheit machen, indem wir Correggios wirkliche Stellung in der Kunst betrachten — eine Aufgabe, die es ganz besonders verdient, unternommen zu werden, zumal seitdem er von verschiedenen Kritiken einerseits leidenschaftlichen Ruhm, andererseits nicht weniger leidenschaftlichen Tadel erfahren hat.

Die Kritik kann sich indessen mit anderen Aufgaben beschäftigen als mit Lob und Tadel. Sie sollte sich zum Beispiel bemühen, die wirklichen Fähigkeiten und Eigenschaften eines Künstlers zu entdecken und zu definieren. Wenn unser Interesse ein bloss persönliches ist, dann können wir uns dem Gefallen oder dem Missfallen überlassen; ist es dagegen historisch, so sollen wir wissen, was wir von dem Zeitalter zu halten haben, das den in Frage stehenden Künstler anbetete oder verabscheute.

Was war hiernach die Eigentümlichkeit des Genius Correggios, wie er sich in seinen Werken enthüllt? Um diese Eigentümlichkeit zu schätzen, müssen wir zuerst beachten, mit welchen anderen Künstlern Correggio das Feld der italienischen Malerei teilte, und was für Einflüsse ihn bildeten.

Am Eingang des 16. Jahrhunderts sah Italien in jeder Schule das Emporkommen von Malern, in deren Werk das Element der Schönheit und des wirklichen Lebens die bloss für ihre eigene Schule und ihre eigene Epoche charakteristischen Elemente so sehr überwog, dass ihre Bilder sogar heute noch ohne jede besondere Vorbereitung genossen werden können. Die Würdigung Raphaels oder Michelangelos oder Tizians erfordert keine solche historische und künstlerische Erziehung, wie man sie haben muss, um Meister des 15. Jahrhunderts, wie die Vivarini, Pier dei Franceschi oder Botticelli zu würdigen. Correggio ist einer der „modernen“ Künstler und nimmt unter den Malern der Gegend zwischen Bologna, Ferrara und Parma den Platz ein, den Raphael unter den Malern von Mittelitalien, Michelangelo und Andrea del Sarto unter den Florentinern, oder Tizian und Lotto unter den Venetianern einnehmen; und er ist ebenso sehr das Produkt des künstlerischen Strebens jenes Teiles von Italien wie Andrea, Raphael und Tizian es von Toskana, Umbrien und Venedig sind.

Correggio mag seine Anfangsgründe bei einem lokalen Meister in seiner Vaterstadt oder in der Nachbarstadt Modena erhalten haben; in seinen allerfrühesten Malereien zeigt er sich jedoch als den unverkennbaren Schüler von Costa und Francia, in deren Werkstatt zu Bologna er bereits vor 1509 gewesen sein muss. In jenem Jahre ging Costa nach Mantua, und nahm wahrscheinlich Correggio mit sich, denn mehrere Bilder, die Correggio in den nächsten paar Jahren malte, legen Zeugnis von dem Studium gewisser Werke des Mantegna ab, die er nur in Mantua hatte sehen können. Zu Mantua kam er auch in Berührung mit einem Maler, der ihn vielleicht davor bewahrte, bloss ein vollkommener

Costa oder Francia zu werden. Das war Dosso Dossi, ein Künstler von grosser Kraft der Phantasie, mit einer Meisterschaft der Farbe, ebenso glänzend wie die irgend eines Venetianers und mit einer zuerst fast unerreichten Geschicklichkeit in der Behandlung von Licht und Schatten. Er teilte dem jungen Correggio, dessen eigene Natur von Anfang an sensitiv und lyrisch war, einen Eifer mit, der ihm davor bewahrte, sein ganzes übriges Leben bloss träumerische, süsse und antiquarische Bilder wie die des Costa zu malen. Dosso war es dazu, dem Correggio den ersten Impuls zu jenem Studium der Licht- und Schatteneffekte und der Luftperspektive verdankte, in dem er später alles übertraf, das vor ihm geschaffen worden war.

Die neun oder zehn Bilder, die Correggio vor seinem 21. Jahre malte, zeigen gerade mit bemerkenswerter Klarheit, was seine eigene persönliche Qualität war, und was er seinen Meistern und Dosso verdankte. Die Formen und Typen, nahezu alles, was mit der blossen Zeichnung zu thun hat, rühren von Costa und Francia her, während die Behandlung von Licht und Schatten und ein grosser Teil der Farbe ganz deutlich dossesk ist. Aber das tiefe religiöse Gefühl, gesättigt mit Poesie, die sich in den Gesichtern und in den landschaftlichen Zuthaten ausdrückt, gehört ihm zu eigen, und ist ebenso durchaus verschieden von dem träumerischen Wesen des Costa wie von der feurigen Einbildungskraft des Dosso. Diese frühesten Werke sind seine ursprünglichsten religiösen Bilder, und in der ganzen Kunst wäre es schwierig, an Köstlichkeit und Aufrichtigkeit des Gefühles ihresgleichen zu finden. Ihr Ziel besteht nicht darin, wie das der religiösen Malereien früherer Generationen, uns Zerknirschung und Schauer einzuflössen,

sondern uns in mitfühlenden Einklang mit der wunderbaren Poesie und der tiefen Menschlichkeit der Geschichte Christi zu bringen. Durch sein ganzes Leben bewahrte sich Correggios Natur unverändert; sie blieb sensitiv und lyrisch. Hatte er einen Gegenstand zu malen, so zog er vor, sich ganz auf die darin enthaltenen Gefühlselemente zu stützen und sie mit der äussersten Verzückung auszudrücken. Das kann das Gesetz seines Wesens genannt werden und er ist vollkommen befriedigend, wenn der Gegenstand seinem Genius vollen Spielraum gewährt und weniger befriedigend, wenn sich der Gegenstand nicht zu gefühlsmässig hinreissender Behandlung eignet.

In seiner Jugend legten ihm sein Mangel an Geschicklichkeit, seine Scheu vor Wagnissen, seine Unreife Fesseln an. Er besass jene Meisterschaft noch nicht, die ihn später befähigte, zu gleicher Zeit die ganze Verzückung seines Gefühles auszudrücken und sie wirklich scheinen zu lassen. Das erforderte eine ausserordentliche Geschicklichkeit im Zeichnen und vor allem ein Verständnis für Licht und Schatten, das er erst später erreichte, obgleich noch früh genug in seinem kurzen Leben. Zuerst war es, als sei die Harfe sein einziges Instrument und als drückte er nur aus, was sie ausdrücken konnte. Aber seine Ausdrucksmittel wuchsen, bis er zuletzt ein Instrument in seinen Händen hatte, ebenso mächtig und ebenso wiederklingend wie ein Orchester. Daher war in seinen früheren Bildern der Ausdruck seines Gemütes zurückgehalten und ruhig und den religiösen Gegenständen, die er damals behandelte, wundervoll angemessen. Aber in einem Bild, wie in der „Madonna mit dem Heiligen Franziskus“ zu Dresden, aus seinem 21. Jahr, ist das Gefühl bereits ein Spiel,



PHOT. TAMME.] [DRESDENER GALERIE.

MADONNA MIT DEM HL. FRANZISCUS



das über den Gegenstand hinausgeht. Er stellt die Madonna mit den Heiligen dar, indem er wünscht, an der architektonischen Form des gebräuchlichen Altarstückes festzuhalten. Die Figuren haben jedoch so viel eigenes Gefühl zu äussern, dass sie unbehaglich in den Grenzen der vorgeschriebenen Komposition stehen. Auf einem Bild jedoch, wie der „Zingarella“ zu Neapel, das nur ein wenig später gemalt wurde, wo er nur die Gemütsbewegung einer leidenschaftlich ihr Kind liebkosenden Mutter abzuschildern hatte, spürt man keinen Zug der Uebertreibung. Ebenso steht es mit der wenige Jahre später gemalten „Geburt“ in den Uffizien, auf welcher nichts weiter ist wie eine junge Mutter, die die Aufmerksamkeit ihres kleinen Kindchens zu fesseln sucht. Correggio ist in der That als Künstler fehlerlos, wann immer das abzuschildernde Gefühl ein rein menschliches und fröhliches war, ohne Rücksicht darauf, wie verfeinert oder verzückt.

Die zwölf fruchtbarsten Jahre seines Lebens, von 1518 bis 1530, brachte er in Parma zu, und dort fand er reiche Gelegenheit für die Art der Malerei, in der sein Genie für den Ausdruck tiefen Gefühls die Schwingen voll entfalten konnte. Im Chor von San Giovanni malte er die Krönung der Jungfrau. Die Madonna kniet hier nicht, wie in der gewöhnlichen Behandlung des Gegenstandes, wie eine demütige Hausmagd, erdrückt von der Ehre, die sich auf sie häuft, sondern sie wirft sich hin in einer Verzückung wie in einer Fröhlichkeit, von der sie selbst im höchsten Grad zu besitzen glaubt. Der Heilige Johannes in der nämlichen Kirche scheint sich ebenfalls der Verzückung seiner Inspiration zu überlassen. In der Kuppel der Kathedrale malte er seine berühmte Himmelfahrt der Jungfrau. Sie ist von Ge-

stalten umgeben, die alle wetteifern, in ihr eigenes tiefes Frohlocken mit einzustimmen, während sie sich der unaussprechlichen Seligkeit der Erhebung in den höchsten Himmel überlässt. Die Hingabe an den höchstmöglichen Grad menschlicher Freude ist hier weit grösser, als sogar auf Tizians „Assunta". Ein jeder aus der ganzen Schar von begleitenden Engeln scheint die Verkörperung des triumphierenden Jubels zu sein, den die Jungfrau selbst fühlt und der im selben Augenblick durchs ganze Weltall fährt.

Mit einem solchen Vorzug für eine hinreissend gefühlsstarke Behandlung befand sich Correggio am vollkommensten bei solchen Gegenständen, wie diesen, nicht bei Gegenständen, die den Ausdruck der Sorge oder der Entsagung erforderten. So überlässt sich in einem Gemälde wie dem „Martyrium von Placidus und Flavia" (in der Galerie von Parma), Flavia einer extatischen Vision und ist darum eine der schönsten Gestalten, die Correggio je gemalt hat, während es Placidus, der gläubig und entsagungsvoll auszusehen versucht, bloss gelingt, jesuitisch dreinzuschauen. In seiner einzigen Pietà ist Correggio ebenfalls weit entfernt von seinen besten Leistungen, obgleich der tote Christus eine prächtige Figur ist, gerade weil er nichts enthält, das Sorge oder Pein einflösst. Hinwiederum endete er bei einem solchen Bevorzugen der gefühlsmässigen Behandlung natürlicherweise damit, dass er Gegenstände bevorzugte, die nichts enthielten, was seinen vollen Ausdruck in Fesseln legte. Er fand sie in den Liebesgeschichten der Götter; und in seiner „Danaë", in seiner „Jo" und in seiner „Leda" schildert er menschliche Wesen ab, die sich in so hohem Grade einer alles ergreifenden Gemütsbewegung überlassen, dass sie darunter zittern, wie Wasser unter einem Lufthauch.

Dazu war es die Leidenschaft Correggios für den Ausdruck fröhlichen Gefühls, die ihn dazu führte, jede Gelegenheit zu ergreifen, putti zu malen — kleine Kinder so kunstlos und einfach wie wirkliche Kindheit, aber mit weit grösseren Freuden begabt, als Kinder sie je fühlten. Sein erster Auftrag zu Parma war, die Halle des Klosters von San Paolo auszuschmücken; er füllte sie mit Putti, die aus Gitterwerk hervorlugen, mit Blumengewinden tändeln und mit Jagdinstrumenten spielen, alle in eifrigem Einklang mit der Jägerin Diana, die den Mittelpunkt der Komposition bildet. Sein Erfolg hierbei gewann ihm ohne Zweifel die Aufträge, die ihn so lange in Parma festhielten; denn von Anfang an hatte die Renaissance aus dem putto das Symbol ihrer eigenen Lebensfreude und ihrer eigenen Gefühle gemacht, und ein Maler, der in seine putti das ganze Leben, die Einfachheit und Unermüdlichkeit der wirklichen Kindheit und zu gleicher Zeit das ungeheuere Hingerissensein und die Freude an der blossen Existenz hineinlegte, die Italien am Eingang des 16. Jahrhunderts fühlte, musste notwendigerweise hochgeschätzt werden.

Dieses tiefe und hinreissende Gefühl hätte übersättigt werden können, wenn Correggio nicht stets so ungelehrt und unbewusst gewesen wäre, wie gefühlsstark. Dazu scheint er in seiner blossen Handwerkerthätigkeit der unbewussteste Künstler gewesen zu sein, der nie davon träumte, dass er für seine erstaunlichen Verkürzungen, oder für seine breite, schon moderne Behandlung von Licht und Schatten bewundert oder getadelt würde. Darin hatte er in der That kaum einen Rivalen, auch nicht unter den späteren Venetianern. Keiner davon, auch Tintoretto nicht, behandelte die Effekte des zerstreuten Lichtes mit einem solchen Erfolg

wie er. In seinen reifen Jahren liebte er Effekte von offenem Tageslicht und von Landschaften, die im Sonnenschein funkelten, als konnte er nicht Licht genug haben, um die Natur in vollkommenen Einklang mit seiner eigenen Verzückung zu bringen. Seine Landschaften scheinen darum von Freude am vollen Sonnenlicht durchströmt zu sein, und Felder und Bäume giebt er, aus denen die Lust spricht, die sie im Frühsommer haben.

Seine Farbe stand durchaus auf derselben Höhe, wie die tiefe Freude seines Gefühls und seine sonnigen Landschaften. Verschieden von den Venetianern, stand er in keiner Weise unter ihnen, ausgenommen, dass die Farbe und die Pinselführung bei ihm nicht, wie bei den Venetianern, ein verschiedenes Instrument des Ausdrucks wurden. Wo er aber unerreicht ist, sowohl von ihnen als von jedem anderen italienischen Maler, das ist in der Fleischmalerei des einen oder der beiden vollkommen erhaltenen Bilder, die wir noch haben. Ein Fleisch, das so echt aussieht, wie das der „Antiope" im Louvre, möchte vielleicht schwierig anderswo gefunden werden.

Das Genie des Correggio war, wie wir gesehen haben, durchaus gefühlsmässig und lyrisch. Lyrisches Gefühl geht selten mit der Macht der unbewegten Beobachtung, wie sie das gute Porträtmalen erfordert, zusammen. Es ist darum nicht zum Erstaunen, dass nicht ein einziges Porträt von Correggio existiert.

Die englischen Dichter lassen zufällig überraschende Parallelen zu den italienischen Malern zu. Solchermassen besteht eine bestimmte Aehnlichkeit des Genius zwischen Shakespeare und Tizian, und zwischen Michelangelo und Milton. Ein Freund dieser Dichter muss

die entsprechenden Maler weit verständlicher finden. Jahrhunderte aber hatten zu verstreichen, bis so tiefe Gefühle, wie die des Correggio, Ausdruck in der Litteratur fanden — in Shelley in seinen besten Sachen, in Keats, wann er vollkommen ist.



V.

Amico di Sandro.

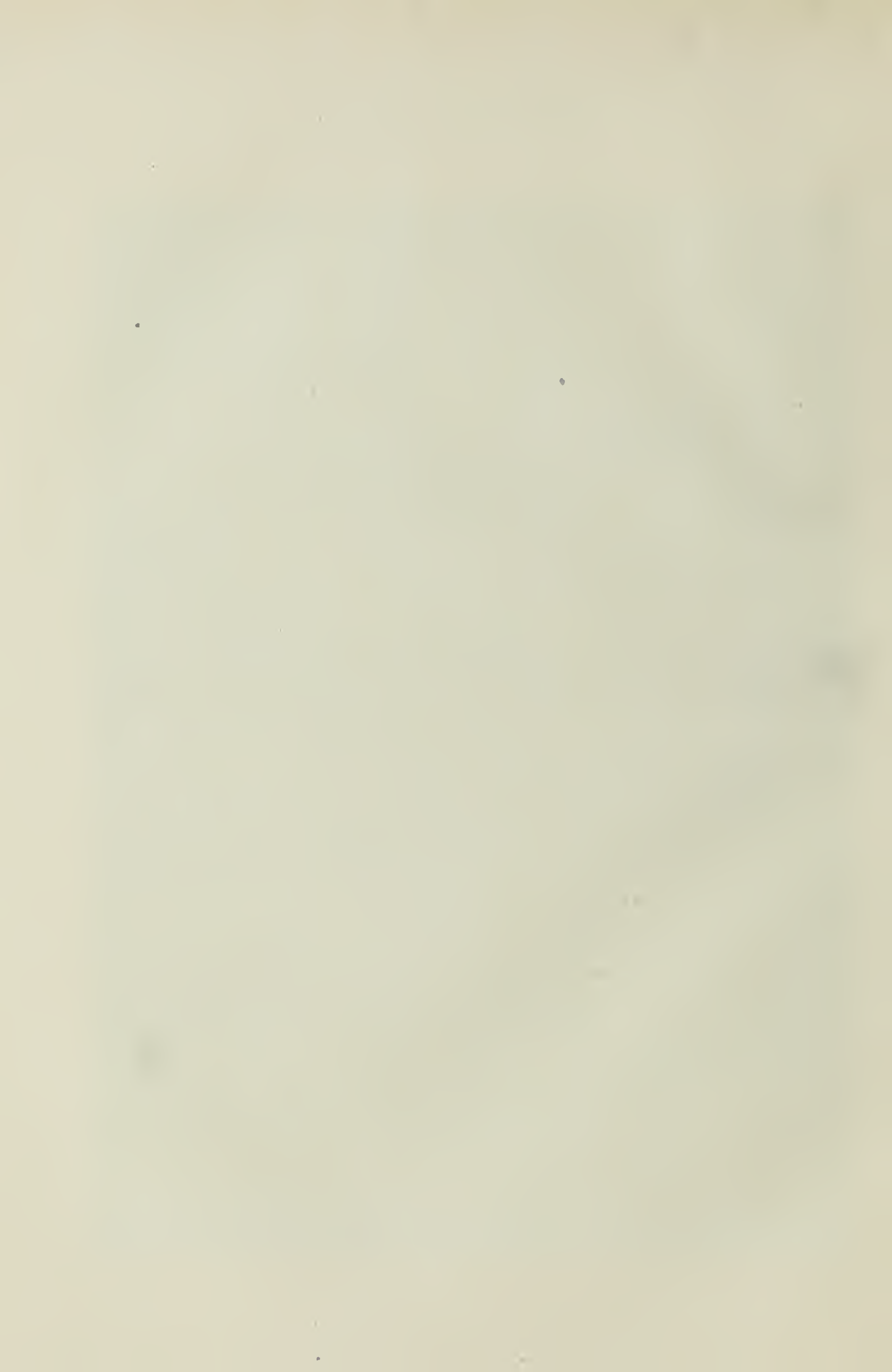


AMICO DI SANDRO



PHOT. ALINARI.] NEAPLER MUSEUM.

HL. JUNGFRAU UND KIND MIT ZWEI ENGELN





MADONNA CHIGI



AMICO DI SANDRO



PHOT. DIXON.] [MRS. AUSTEN, HORSMONDEN.

MADONNA UND KIND MIT DEM HL. JOHANNES



Es existiert eine Gruppe Florentiner Bilder aus dem siebenten und den folgenden Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts, die gegenwärtig unter dem Namen von Filippo Lippi, Botticelli und Ghirlandajo laufen. Die Bilder dieser ganzen Gruppe sind nichtsdestoweniger trotz ihrer verschiedenen Benennung eng miteinander verknüpft. Untersuchen wir die bedeutenderen dieser Werke, damit wir sehen, ob sie nicht vom nämlichen Maler sein können, und wenn sie es sind, was sie über seine künstlerische Persönlichkeit aussagen können.

Das früheste dieser Bilder ist zu Neapel (Sala Toscana, No. 32), eine Madonna mit zwei Engeln, die das Kind halten. Die Komposition und die Idee waren ohne Zweifel von der schönen „Madonna mit den Engeln" (in den Uffizien) beeinflusst, von dem Maler, dem bis jüngst dieses neapolitanische Stück ebenfalls zugeschrieben wurde, nämlich Fra Filippo. Aber Filippos heitre Fröhlichkeit hat hier einer schweren Melancholie den Platz geräumt, einer schmerzhaften Sehnsucht, welche die zuweilen von Botticelli ausgedrückte Stimmung übertreiben. Die Neapler Madonna wird heute dem letzteren zugeschrieben und nicht ohne einen Schein von Recht. Die Typen und die Landschaften erinnern an so frühe Werke des Sandro, wie die „Madonna" des

Prinzen Chigi und den „Heiligen Sebastian“ von Berlin. Die Zeichnung der Pupille und der Ohrform erinnern uns an die sogar noch frühere „Fortezza“ des Botticelli, und die Gewandung des Engels hat beträchtliche Aehnlichkeit mit derjenigen auf seinen zwei kleinen Bildern mit der Geschichte der „Judith“. Nichtsdestoweniger ist die Zuweisung des Neapler Stückes an Sandro selbst ein Irrtum. Es steht an Qualität sogar tief unter seinen gewagtesten Bildern, und mehr in der Nähe betrachtet verrät es eher den Nachahmer eines Stils als seinen Erfinder. Hier sind die Umrisslinien ungleich, entweder unnötig hart, oder nicht hinreichend fest. Der Künstler findet eine eigentümliche Schwierigkeit darin, die Nase zu zeichnen, und es ist ihm hier nicht gelungen, eine einzige wiederzugeben, die nicht an sich die Aufmerksamkeit durch irgend einen Fehler auf sich zöge. Das Haar ist wie eine Perücke arrangiert und ermangelt der Körperlichkeit, die Botticelli ihm meistens mitgab. Sehr gemein und unwürdig jedes grossen Meisters ist der Rand der Gewänder, wie zum Beispiel an der Haube der Jungfrau.*)

Die Modellierung der exponierten Teile ist ängstlich und der Rest der Figuren elend. Man hat kaum den Eindruck von Körpern unter der Kleidung.**) Dann ist die Farbe ganz verschieden von derjenigen Sandros. Das

---

*) Dies finden wir wieder in einem späteren Werk von derselben Hand, „Die fünf Tugenden“, in der Galerie Corsini (N. 340), das Botticelli zugeschrieben ist (Phot. Alinari).

**) Wie verschieden Sandro in allen diesen Punkten ist, wird von jedem kompetenten Menschen rasch begriffen werden, der sich die Mühe nimmt, dieses Bild mit einer Madonna zu vergleichen, die Botticelli selbst um ungefähr diese Zeit malte — ich beziehe mich auf das, welches bis letzthin Prinz Chigi hatte.

Fleisch ist rotbraun, das Haar fast braun, die Landschaft bronzefarbig und die Gewänder zeigen entweder ein sehr fahles Mauve, oder ein Rot, das ebenso glänzend ist, wie das des Ghirlandajo. Dieses Bild enthüllt in Kürze die Existenz eines Malers, der gegen 1775 Botticelli stark nachahmte, eines durchaus nicht verächtlichen, aber stark abhängigen und mit ungleichem Talent begabten Malers. Solchergestalt offenbart sich seine Individualität in wenig mehr als in seiner Farbe. Seinem roten Braun und seinem bleichen Mauve werden wir wieder und wieder begegnen. In allem anderen erniedrigt er bloss Sandros Formen und überlädt seine Empfindung.

Ein belustigendes Beweismoment, dass wir es hier mit einem Nachahmer zu thun haben, ist der sorgfältig durchgebildete architektonische Sitz. Man wird bemerken, dass nicht nur die Perspektive seltsam ist, sondern dass in der Ecke eine Art von Teilung stattfindet, die nirgends hin führt. Freilich würde der Heiligenschein, als undurchsichtig aufgefasst, die Struktur teilweise verbergen, sie sollte jedoch darüber wieder zum Vorschein kommen, oder bei Voraussetzung einer Unterbrechung sollte die Fortsetzung, was immer sie nur trägt, zur Rechten wieder erscheinen. In seiner achtlosen Nachahmung eines Motivs, das er von einem der frühen Bilder des Botticelli wie dem des Prinzen Chigi nahm, ohne es zu verstehen, hat er beides vergessen.

„Die Madonna mit dem jugendlichen Täufer und zwei Engeln“ in der Sammlung von Santa Maria Nuova, jetzt in den Uffizien (Phot. Alinari), die Fra Filippo zugeschrieben und von neuesten Schriftstellern Botticelli überwiesen wurde, braucht uns nicht weiter aufzuhalten, denn obgleich sie sicherlich von der Hand, die das Neapeler Bild malte, und ferner aus der nämlichen Zeit

stammt, ist sie doch so vollständig restauriert, dass von der ursprünglichen Fläche wenig wahrgenommen werden kann. Jenes wenige zielt indessen sogar auf einen blonderen Ton, wie wir ihn gegenwärtig in den Turiner „Drei Erzengeln" finden. Wir können uns mittlerweile mit den interessantesten und besterhaltenen frühen Madonnen unseres Anonimo beschäftigen, deren eine Ghirlandajo zugeschrieben wird, im Besitz von Mrs. Austen (Capel Manor, Horsmonden, Kent). Die Jungfrau, hier wiederum in schwermütigem Brüten, sitzt seitlings auf einer Brüstung gegen einen Rundbogen, der sich auf ein Flussthal hinaus öffnet. Das Kind steht auf ihrem Schoss und umarmt sie. Ein Engel, ganz Staunen und Sehnsucht, sieht zu. Die Jungfrau und das Kind sind nicht sehr verschieden von den nämlichen Gestalten auf dem Neapler Bild; als Typen zeigen sie sogar einen beträchtlichen Fortschritt. Die Madonna hat die nämlichen schwermütigen Augenlider, der Arm des Kindes ist genau in derselben fehlerhaften Weise gezeichnet, wie auf den Tafeln von Neapel und Santa Maria Nuova; aber die Modellierung ist weniger hart, und die Umrisslinien fangen an, ein wenig verwischt und etwas skizzenhaft zu sein. Man beachte auch die steile Schulter der Madonna. Die Falten sind einfacher und zeigen an, dass der Maler in engem Anschluss an Botticelli, sein Modell, begann, sich von Pollajuolo und Verrocchio hinweg zu den Traditionen von Fra Filippo zu wenden. In der That erzeugen das goldene Fleisch, das goldene braune Haar und die Malvenfarbe des Kinderröckchens die Wirkung eines hellen Tones, dem man nie bei Botticelli begegnet, und das scheint auf eine Persönlichkeit hinzudeuten, die in ihrer Farbenweise eine bestimmte Richtung von Filippo erhalten hatte,

während er an einem Werk wie dem „Tanz der Salome“ im Prado malte. Hiervon rührt auch, nebenbei gesagt, ein seltsames Detail der Aehnlichkeit zwischen unserem Maler und Filippo Lippi. Ein Jeder wird die absurde Perspektive der Vase auf Filippos „Verkündigung“, die jetzt in der National Gallery hängt, bemerkt haben. Die Vase auf dem Bild von Mrs. Austen ist sicherlich nicht so schlecht, aber sie leitet sich deutlich von jener ab.

Aus einem fast charakterlosen Imitator des Botticelli wird unser Anonimo im nächsten seiner Bilder, dem wir begegnen, eine deutliche künstlerische Persönlichkeit. Er erinnert uns noch an Sandro, aber nur in einem geringen Grade mehr, als an Pollajuolo und Verrocchio. Er bekundet ein fröhlicheres, behaglicher schreitendes Temperament, als das des Sandro. Er nimmt seine Kunst durchaus nicht so ernsthaft, hat etwas von einem Improvisator und verhält sich in der That ähnlich zu Botticelli, von dem er auch ebenso verschieden ist, wie zwei oder drei Generationen später Rosso zu Andrea del Sarto. Das Bild, das dies alles enthüllt, sind die „Drei Erzengel“*) in der Turiner Galerie, die Botticelli zugeschrieben werden. Die Komposition ist nicht dem berühmten verrocchiesken Bild in der Florentiner Akademie entnommen, mag aber wohl von ihm beeinflusst sein — nachdem es Jahrhunderte lang als ein Botticelli galt, wird jetzt fest angenommen, dass es ein Botticini ist.

Aber die Turiner Tafel hat nichts von der affektierten Roheit jenes Werkes; die Gestalten sind schmächtig

*) Eine Pollajuolo zugeschriebene Zeichnung für dieses Bild ist in der Sammlung His de la Salle im Louvre ausgestellt. Das ist aber keineswegs die einzige Skizze, die von unserem Anonimo existiert, ich werde in meinem fortschreitenden Buche über Florentiner Zeichnungen eingehend von allen reden.

und anmutig; die Gesichter ausdrucksvoller, und die Bekümmernis des Erzengels Raphael konnte in der That kaum besser gemalt werden; der Kopf von Tobias ist sehr lieblich. Die Farbengebung ist fröhlich und frisch, mit mauve und gelb vorherrschend. Die Bewegung der Gruppe ist voll Kraft und Frühling. Der Berührungspunkte mit den früheren Werken unseres Anonimo sind nicht wenige. Die grösste Aehnlichkeit wird man in den Köpfen finden, mit ihren viereckigen Kinnbacken, ihrem zugespitzten Kinn, ihren fehlerhaften Nasen, dem nicht fehlerlos gezeichneten Mund und dem meistens gekräuselten und demnach perückenhaften Haar. Die Gewänder legen ebenfalls von der Identität der Urheberschaft Zeugnis ab. Man vergleiche zum Beispiel die Falten auf dem Mantel Michaels mit den Falten auf dem Bild von Mrs. Austen. Ueberdies besteht zwischen diesem letzten Werk und den „Erzengeln" eine Verknüpfung nicht nur im Ton, wie ich schon gesagt habe, sondern ebensowohl in der Landschaft.*)

In diesem Turiner Bild schwingt sich der Maler in einer Hinsicht über Botticelli empor. Aller Wahrscheinlichkeit nach vor 1480 ausgeführt, weist es Züge auf, die bei Sandro erst am Ende seiner Laufbahn aufzufinden sind. Die drapierten Beine von Gabriel und Raphael zum Beispiel gleichen jenen der tanzenden Engel auf Sandros „Geburt" von 1500 (National Gallery), mehr als bei irgend einer seiner früheren Figuren. Der Schwung des Mantels Tobias' würde bei Botticelli eben-

---

*) Signor Cavalcaselle kann zu charakteristisch in Bezug auf dieses Bild nicht angeführt werden: „Es erinnert an die Manier der Schüler des Botticelli, vielleicht jene des Filippino Lippi, oder irgend eines anderen Schülers des genannten Filippino Lippi. („Storia della pittura," VI. 282).

falls auf einen späteren Zeitpunkt hinweisen. Wir werden daher zur Mutmassung geleitet, dass unser Anonimo eine Art schwächeren Sandros war, der eine kleinere Bahn um einen verwandten künstlerischen Zweck beschrieb und daher mit grösserer Eile seine Zeichen durchlief. Er würde auf eine Persönlichkeit von rapider Entwickelung raten lassen, und auf ein Leben, das dazu bestimmt war, kurz zu sein, — wie es jene so oft veranlasst — als wusste es, dass es nur eine kleine Spanne Zeit vor sich hat, um seinen Wünschen genug zu thun.

Den nämlichen Eindruck einer plötzlichen Frühreife, aber mit einem seltsamen Zurückhorchen auf erste Eindrücke, erhält man von einer Lünette mit einem Bild der „Krönung“, im Besitz der Marquise von Lothian (New Gallery Portfolio 1894, No. 80). Hier erinnert Gottvater nicht nur im Typus, sondern in seinen Gewändern an Fra Filippo. Andererseits macht die Madonna den Eindruck von Botticellis „Krönung“, und die Engel, die den Vorhang zur Seite halten, bringen desselben Meisters „Madonna mit der Heiligen Katharina und anderen Heiligen“ in der Akademie von Florenz und die „Geburt“ der Ambrosiana in den Sinn, die wahrscheinlich alle jüngeren Datums sind, als Lord Lothians Lünette. Andererseits ist vieles darin enthalten, das den Eindruck eines engen Anschlusses an Sandros frühes Tondo auf der „Anbetung“ in der National Gallery (No. 1033) macht, wie zum Beispiel die Falten mit den grossen Schnüren. Die Köpfe und Körper der Engel sind fast Kopieen der auf dem nämlichen *Tondo* in voller Länge sichtbaren Jünglingsfigur zur Linken, die das grosse Pferd am Gebiss hält. Das Bild Lord Lothians wird Fra Filippo zugeschrieben, aber in der Farbe, im Stil (in jenem, den es hat) und in der

Qualität gleicht es den Turiner „Erzengeln“ so, dass andere Schriftsteller bereits die Identität der Hand bemerkt haben.*) Es ist indessen ein etwas vorgeschritteneres Werk und steht Botticelli näher.

Eine ähnliche Vermengung von Elementen, die bei Botticelli sowohl dem Anfang als dem Ende seiner Laufbahn angehören würden, begegnet uns in zwei Cassone-Tafeln, die unser Anonimo ungefähr um diese Zeit (gegen 1480 oder sogleich nachher) gemalt haben muss. Das eine befindet sich im Pitti und stellt den „Tod der Lukretia“ dar (Phot. Alinari, 2916); das andere, im Louvre, enthält die „Geschichte Virginias“ (Phot. Braun, 1684). In beiden ist die Handlung fast ebenso gewaltsam, die Bewegung ebenso rasch, wie bei den beiden grösseren Stücken über die nämlichen Gegenstände, die Botticelli eine Reihe von Jahren später malte. Genau untersucht bekunden jedoch die Bilder unseres Anonimo eine bestimmte Verwandtschaft mit den „Anbetungen“ Sandros — lauter relativ frühen Werken. Die Gruppen zur Rechten und zur Linken des Dezemvirs auf dem einem Stück, die der Lukretia auf dem anderen, sind die Gruppen von würdigen Bürgern auf Sandros beiden „Anbetungen“ in der National Gallery sehr ähnlich. (No. 592 und 1033. Die letztere wird Filippino zugeschrieben.) Die Falten der Gewänder auf den Cassone sind filippesk wie auf diesen „Anbetungen“. Natürlich haben diese Falten sogar noch grössere Aehnlichkeit mit jenen auf Lord Lothians „Krönung“, oder

*) Dr. Ulmann im Repertorium d. Kunstw. XVII. p. 490. Signor Cavalcaselle sagt davon, dass „seine Ausführung untergeordneter ist, dass seiner Farbe die Kraft fehlt, weshalb wir glauben, dass irgend ein Geselle, vielleicht Fra Diamante, es für seinen Meister malte.“ (Storia, v. p. 241.)

AMICO DI SANDRO



KRÖNUNG DER JUNGFRAU

[MARQUISE LOTHIAN.



AMICO DI SANDRO



PHOT. HANFSTÄNGL.] [NATIONAL GALLERY.

ANBETUNG DER MAGIER



AMICO DI SANDRO



PHOT. BRAUN, CLÉMENT U. CIE.] [CHANTILLY.

DIE GESCHICHTE ESTHERS



AMICO DI SANDRO



[GALERIE LICHTENSTEIN, WIEN.

ESTHER



auf den „Drei Erzengeln“. Sowohl die Virginia als auch die Lukretia-Geschichten werden Filippino zugeschrieben. Signor Cavalcaselle, dessen Macht der Beobachtung so häufig seine Fähigkeit übertraf, die angemessenen Schlussfolgerungen zu ziehen, bemerkt, dass diese Malereien „an die Manier von Fra Filippo erinnern, und von Filippino sein könnten“ („Storia“ VII, p. 98). Aber sie erinnern viel zu sehr an Filippo, um von Filippino zu sein. Sie rühren von einem Maler her, auf den Filippo einen weit dauernderen Eindruck gemacht haben muss, als er Zeit besass, auf seinen eigenen Sohn zu machen.

Bevor ich weitergehe, will ich die klaren Beziehungen zwischen diesen beiden Bildern und den früheren Werken unseres Anonimo auseinandersetzen. In ihrer nächsten Nähe stehen die „Erzengel“ und die „Krönung“. Den Tobias kann man sozusagen mehrmals in die Cassone-Fronten hineinmultiplizieren. Die Mantelfalten Michaels sind jenen des Dezemvirs so nahe, als sie nur sein können. Das Schreiten der beiden anderen Engel mit ihren unter den Gewändern klar angedeuteten Beinen, wird man wiederum in der „Geschichte Virginias“ in gleicher Weise behandelt finden. Die Farbe besteht aus jenem goldenbraunen Ton, für den unser Anonimo eine beständige Vorliebe gezeigt hat. Der sorgfältigen, aber einfach gezeichneten Architektur sind wir ebenfalls schon vorher begegnet, zum Beispiel auf der „Madonna“ von Mrs. Austen. Während solchergestalt diese Stücke mehr als genug mit den Bildern gemeinsam haben, die wir bereits diskutierten, um festzustellen, dass sie alle von derselben Hand herrühren, bekunden sie doch, und zwar zum ersten Male, bestimmte Eigentümlichkeiten, die wir bei den späteren Werken beständig wiederkehren sehen. Diese Cassone-Stücke sind skizzenhafter als

die früheren Bilder und machen, wie so viele der späteren Leistungen unseres Malers, fast den Eindruck, verlöscht zu sein. Die Landschaft, die, nebenbei gesagt, einer solchen wie auf der „Madonna“ der Mrs. Austen auf dem Fusse folgt, ist nicht nur etwas verwischt, sondern ebenso sehr gefleckt. Dann bemerken wir eine bestimmte Hinneigung für sorgfältige architektonische Hintergründe, und eine seltsame Vorliebe für Oeffnungen, nicht nur solche wie Thüren und Fenster, sondern durch Pfeiler hergestellte, und diese liebte unser Anonimo so zu malen, als seien sie aus sehr steiler Perspektive gesehen, und wennmöglich mit einem durch sie strömenden Licht. Aber die sonderbarsten und charakteristischsten der hier sichtbaren Eigentümlichkeiten sind die grossen sozusagen viereckigen Köpfe, die Gesichter mit ihren überhängenden Augenbrauen, den tiefliegenden Augen, den spitzigen Nasen und dem allgemein heftigen Blick. Einigen oder mehreren dieser Züge werden wir auf allen Bildern begegnen, die wir jetzt untersuchen werden.

Mit den letzten beiden fast gleichzeitig im Datum ist die „Anbetung“ in der National Gallery (No. 1124), die im Hamilton Palace Botticelli zugeschrieben war — eine Zuweisung, die im ganzen dem Ziel etwas näher kommt, als die an Filippino, die sie jetzt trägt. Es ist ein feines, frisches und reizendes Werk. Die Scene befindet sich im nächsten Vordergrund einer etwas verwischten und im Umriss vagen felsigen Landschaft von bleicher Farbe. Sie wird belebt von Wanderern und angesessenen Anachoreten. Obgleich in Trümmern ist die Hütte dennoch mit der Vorliebe gezeichnet, die unser Meister für lineare Perspektive hat. Mit der Ausnahme eines einzigen alten Mannes, der genau dem Gottvater

auf der „Krönung“ von Lord Lothian gleicht, und eines jungen zur Linken knieenden Königs, der den Engeln auf demselben Bild ähnlich ist, tragen alle Figuren den eigentümlichen Typus, den ich soeben beschrieben habe. Die Pferde sind identisch mit jenen in der „Geschichte Virginias“. Die Madonna indessen ist die erste Gestalt, der wir in dieser Gruppe von Bildern begegnet sind, die deutlich den Gedanken an Filippino wachruft. Davon später. Jetzt bemerke man, dass kleine gewundene Falten von den Gewändern schmarotzerisch Besitz zu ergreifen beginnen, wie in den Kleidern des knieenden Königs.*)

Einen weiteren Fortschritt, einen noch reicher gehaltenen goldenen Ton, noch kleinere und gewundenere Falten, eine noch skizzenhaftere und verwischtere Zeichnung weist eine Reihe von Tafeln mit der „Geschichte Esthers“ auf, die einst eine Zeit lang die vier Seiten eines *Cassone* schmückten. Vor wenigen Jahren noch waren sie in der Casa Torrigiani zu Florenz vereinigt. Jetzt nehmen „schmutzgetreue“ Kopien ihren Platz ein, wie den aller anderen Meisterstücke, die einst jenen Palast zierten. Die ursprünglichen Tafeln unseres Anonimo sind nach West und Ost zerstreut worden. Die schönste darunter, die erste Audienz darstellend, die Esther vor Ahasverus hatte, befindet sich jetzt im Musée Condé zu Chantilly. Das die zweite Audienz enthaltende gehört Herrn Leopold Goldschmid in Paris.

---

*) Ich kenne mehrere Kopien dieses im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts gemalten Bildes. Das beste darunter befindet sich in der Sammlung Sterbini zu Rom und ist von einem Künstler geschaffen, der sowohl an Bacchiacca als auch Sogliani erinnert. Diese Bilder bezeugen natürlich die Popularität unseres Anonimo um 1530 oder 1540.

Die zwei Schmalseiten, auf deren einer wir Haman sehen, wie er Mardochai aufziehen lässt, auf deren anderen Esther in ihrem Garten spazieren geht, haben eine Ruhestätte in der Liechtensteingalerie zu Wien gefunden. Wie ich gesagt habe, ist die Malerei aller dieser Stücke skizzenhaft. Sie sind in Eile hingestrichen, wenn man will, aber niemals ist eine Geschichte mit einer liebenswürdigeren Anmut und einem grösseren Reiz erzählt worden. Ohne Zweifel improvisierte unser Anonimo, aber Calliope und Aglae unterstützten ihn.

Alle diese Tafeln wurden Filippino zugeschrieben, und nach Signor Cavalcaselle sind sie sehr frühe Werke. Wären sie freilich von Filippino, so wären sie als zu seinen frühesten Jahren gehörig zu erachten. Sie sind aber nicht von ihm. Niemals legte Filippino in seinen unbestreitbaren Bildern davon Zeugnis ab, dass er eine so magische Gabe besass, Geschichten zu erzählen; niemals hat er diesen freien sorglosen Zug; niemals ist er so glänzend und geistvoll.

Im Gegenteil — Filippino ist stets zerarbeiteter, ernsthafter und er gelangte auch zu ernsteren, obgleich kaum glücklicheren Erfolgen. Sogar in den Formen, in der Manier, oder auf alle Fälle in den Typen, wo ein Maler, wenn überhaupt, sich ausdrücken sollte, finden wir in den mannigfaltigen Motiven und in den zahllosen Figuren, die in diesen vier Malereien enthalten sind, nur zwei Züge, die den kompetenten Forscher, den einzigen, der zwischen Maler und Maler deutlich zu unterscheiden gelernt hat, an Filippino erinnern. Diese beiden Züge sind die Bänder, die vom Baldachin der Throne auf den beiden Langseiten ausströmen, und in dem Herrn Goldschmid gehörigen, der Kopf des durch den Bogen zur Linken kommenden Mannes. Andererseits sind der Be-

rührungspunkte mit unserem Anonimo zu viele, um aufgezählt zu werden. Wir wollen indessen ein paar der bedeutsamsten anmerken.

Ich habe bereits von dem reichen goldenen Ton, von der skizzenhaften Ausführung, von den Falten der Gewänder auf diesen Tafeln als von einem Beweis gegesprochen für einen Fortschritt über die „Anbetung“ und die „Geschichten von Virginia und Lukretia“ hinaus. Die Identität der Hand ist jedoch unverkennbar. In allen diesen Werken haben wir die nämlichen Typen gefunden, nur haben wir auf den Esther-Tafeln eine Rückkehr zu bestimmten Gesichtern bemerkt, von denen wir entweder wissen, dass unser Meister sie anwandte, oder auf deren Anwendung in den frühesten Stufen seiner Laufbahn wir schliessen können. Und das braucht uns nicht in Erstaunen zu setzen, denn das Gesetz des Geistes besteht darin, dass wir alle zu jenen Gewohnheiten zurückzukehren streben, die wir uns in unseren jüngsten Jahren bildeten. Auf der Tafel von Chantilly ist die aus dem Audienzzimmer hinausgeführte Esther, ohne eine direkte Kopie von Filippo zu sein, die am meisten filippeske Figur, die wir bei unserem Anonimo gefunden haben. Die beiden Frauen ihres Gefolges haben Gesichter, die etwas viereckig, mit breiten Backen, an Verrocchio erinnern — nebenbei gesagt, Gesichter, von einem Typus, denen man aus den authentisch bezeugten Werken nichts ganz an die Seite stellen kann. Fra Filippo sehr nahe stehend, näher sogar als die Turiner und Lothianischen Bilder, ist der „Mardochai und Haman“. Die Gewänder verraten durchaus den Maler, der es von Fra Filippo lernte, wie sie zu zeichnen waren, der sie dann unter Botticellis Einfluss und unter dem Impuls seiner eigenen Improvisationen abänderte.

Nirgends anders ist die Architektur unseres Anonimo mit einer solchen Liebe dafür gemacht; und er lässt keine Gelegenheit vorübergehen, seine Oeffnungen seitlings mit dem durch sie hereindringenden Licht gesehen, aufzuführen. Kurz, es kann kein rechtlicher Zweifel darüber bestehen, dass diese Esther-Tafeln von dem Urheber aller anderen Bilder herrühren, die wir hier erörtert haben.*)

Wir setzen die Uebersicht der Werke unseres Malers in chronologischer Ordnung fort. Die Bilder, denen wir zunächst begegnen, sind eine „Geburt" im Schloss von Meiningen; eine „Madonna mit dem kleinen Johannes", die beim Verkauf der Lady Eastlake-Sammlung in die National Gallery überging; und eine „Madonna mit dem Heiligen Franziskus und einem Donator", die jüngst in die National-Galerie von Budapest kam — alle dem Filippino zugeschrieben. Auf dem ersten davon sehen wir die Madonna und einen Engel, der das Christuskind anbetet. Sie befinden sich in einem prächtigen Säulengang, durch dessen Thorbogen wir auf eine reizende und lustige Landschaft hinausblicken. Es ist ein Werk von der nämlichen Köstlichkeit und Lebendigkeit des Gefühls wie die Esther-Tafeln. Auf dem Gemälde der National Gallery sieht man die Madonna bis zu den Knien, wie sie hinter einer Brustwehr gegen die Land-

*) Das ist vielleicht der geeignetste Ort, um von einem kleinen Tobias zu sprechen, auf den, als dieser Band bereits in der Presse war, Mr. Herbert Horne meine Aufmerksamkeit lenkte. Das Bild selbst kenne ich nicht, aber sein glücklicher Besitzer, Mr. Robert Benson, ist so gütig gewesen, mir eine Photographie zu senden. Von seiner Farbe kann ich nicht reden, aber die Formen, die Typen und die Zeichnung dieser ausgezeichneten Arbeit weisen klar darauf hin, dass es zur selben Zeit, wie die eben diskutierten „Esther"-Tafeln gemalt wurde.

schaft steht. Sie sieht auf das Kind hinunter, das sie in den Armen hält, und der kleine Täufer in Profil sieht zu ihr empor. Die Farbe ist glühend und golden, wie man es von unserem Anonimo in den späteren Jahren seiner wahrscheinlich kurzen Laufbahn erwarten kann. Die Typen erinnern sowohl an seine frühesten, wie an seine spätesten Jahre. Der kleine Johannes hat die charakteristischen Züge der meisten Gesichter in den verschiedenen *Cassone*-Bildern und auf der „Anbetung“. Das Kind erinnert an die selben Werke. Die Madonna indessen wendet sich, obgleich sie die später gefundene, etwas aufgestülpte Nase hat, zu den förmlich verrocchiesken Typen der frühesten Bilder unseres Anonimo zurück. In der That ist vieles in diesem Bild der National Gallery vorhanden, das uns an die letzte seiner Madonnen, die wir studierten, erinnert — an die von Mrs. Austen. Eine Periode von etwa fünf bis sechs Jahren ist verstrichen, und unser Maler ist in seinem rapiden Lauf weitergegangen, wenn man aber die zwei Tafeln sorgfältig betrachtet, wird man überrascht sein, zu finden, wie viel gemeinsames sie noch bewahren.

Die Zeichnung und Modellierung der Augenbrauen, der Augenlider und des Mundes auf dem Antlitz der Madonna ist in beiden Bildern fast identisch. Die steilen Schultern auf beiden sind zu beachten. Die Bewegung des Täufers auf dem einen ist besonders jener des Engels auf dem andern gleich. Die Vase auf der Brustwehr hat sich nur wenig verändert und enthält dieselben fast metallischen Blumen. Die Gewänder auf dem letzteren Werk sind noch sichtbarlich filippesk, mit grossen verschnürten oder fliegenden Falten — sehr verschieden, beiläufig gesagt, von denen des Filippino, die zugleich schwerer und zerhackter sind. Die linke Hand der

Madonna weist uns auf ein anderes Werk zurück, auf die Turiner „Erzengel“, wo die linken Hände von Tobias und Gabriel genau von derselben Art sind. Die rohe Malerei des Haares finden wir überall. Solchermassen wirkt die „Madonna“ der National Gallery mit ihren Aehnlichkeiten sowohl zu den früheren als zu den jüngeren Werken unseres Anonimo als helfende Klammer, um sie in der Fessel der nämlichen Urheberschaft zusammenzuhalten. Das unterstützt uns darin, noch weitere Werke der nämlichen Gruppe anzuschliessen. Zuerst aber ein Wort über das Bild in Budapest (reproduziert in Ztsch. f. b. K., Dez. 1897, p. 65). Es ist eine entzückende Malerei — die Madonna auf einer blumigen Wiese sitzend. Im Typus ist sie sogar früher als die Madonna der National Gallery. Die Falten sind gross und von einem strengen filippo-botticellesken Charakter. Sie trägt den kleinen Kragen, den die Madonna auf dem Bild von Santa Maria Nuova in den Uffizien hat. Aber das Kind, die Formen der Landschaft und der Ton weisen auf die gegenwärtige Periode.

Etwas, aber nicht viel später als die drei Bilder, von denen ich eben sprach, kommen eine „Madonna“ in Berlin (N. 82), und eine „Geburt“ in der Galleria Ferroni, die jetzt im Cenacolo di Foligno (N. 100) zu Florenz ausgestellt ist. Die Berliner Madonna ist von Signor Cavalcaselle („Storia“, VII. 107) als „schwach und etwas manieriert, wahrscheinlich das Werk irgend eines Filippino-Schülers“ beschrieben. „Schwach und manieriert“ kann es sein, aber seine Beziehung zu Filippino ist entfernt. Hier, wo unser Anonimo bereits zu sinken scheint, kehrt er mehr denn je zu seinen frühesten Typen und Verfahren zurück. Die Madonna hat ein breites Gesicht und ist fast verrocchiesk. Ihre Nase

AMICO DI SANDRO



PHOT. ANDERSON.] [TURINER GALERIE.

TOBIAS UND DIE ERZENGEL





[LOUVRE, PARIS.

STUDIE FUR DEN TOBIAS UND DIE ERZENGEL



AMICO DI SANDRO



PHOT. HANFSTÄNGL.] [NATIONAL GALLERY.

MADONNA UND KIND



AMICO DI SANDRO



PHOT. HANFSTÄNGL.] [BERLIN.

MADONNA UND KIND



und ihr Mund haben die Unentschlossenheit, die wir auf den ersten Bildern anmerkten. Sogar die Hand (die das Buch hält) ist der Hand der Madonna auf seinem allerersten Werke zu Neapel auffallend gleich. Die Schultern sind, wie gewöhnlich, steil; die Falten selten und summarisch; auf einer Brustwehr steht eine Vase mit den gewöhnlichen metallischen Blumen. Was die Florentiner „Geburt“ anlangt, so ist sie ein entzückendes Werk von einem köstlichen blonden Ton. Es wird Filippino zugeschrieben, und die letzte Ausgabe des Cicerone spricht davon als von diesem Meister herrührend und als einem „feinen, frühen, Fra Filippo sehr nahestehenden Werk“. Dass sie nichtsdestoweniger von unserem Anonimo ist, ist zu offenkundig, um eines Beweises zu bedürfen — für jene, die mir soweit gefolgt sind. Ein reizendes kleines Bild, das zwei fliegende Engel enthält und Graf Gregori Stroganoff in Rom gehört, datiert aus der nämlichen Periode.

Diese aller Wahrscheinlichkeit nach nicht später als 1485 ausgeführten Werke sind dem Zeitpunkt nach die letzten, die mit vollkommener Sicherheit der Gruppe angeschlossen werden können, die wir studiert haben. Aber die Bilder, die ich bisher aufgezählt habe, sind keineswegs die einzigen, die hierher gehören. Es giebt eine Anzahl, über die ich aus Raummangel nicht schreiben kann*) und andere, die ich absichtlich bisher nicht erwähnt habe — eine Reihe von Porträts.

Wie die meisten der heiligen und legendären Gegenstände jener Gruppe laufen diese Porträts als Botticellis, oder Ghirlandajos oder Filippinos. Mit Filippino ist ihre

*) Eine Liste der zu dieser Gruppe gehörigen Bilder siehe in der 2. Auflage meiner „Florentiner Maler“, unter „Amico di Sandro“.

Verknüpfung schwach und Botticelli stehen sie, wie wir erwarten konnten, sowohl an Gefühl als an Ausführung nach.

Das früheste darunter ist die als „Esmeralda Bandinelli“ bekannte weibliche Figur — Kniestück —, die dem verstorbenen Mr. Constantine Jonides zu Brighton gehörte. Man sieht sie ganz en face, wie sie in einer engen Halle steht, ihr Haar ist gekräuselt und an den Schläfen aufgebauscht, ihre rechte Hand berührt einen Pfeiler, ihre linke ruht auf ihrer rechten Seite. Botticelli zugeschrieben, ist es nichtsdestoweniger ein höchst charakteristisches Werk von unserem Anonimo, das aus jenen Jahren stammt, als er von Sandro am abhängigsten war. Das ist durch alles an dem Bild begründet. Die Zeichnung und die Modellierung stimmen genau mit der auf Mrs. Austens „Madonna“ überein. Mund und Nase, und sogar die Augen haben jene eigentümliche Unschlüssigkeit, mit der wir jetzt wohl bekannt sind. Die Perspektive ist steil — man bemerke die schlechte Zeichnung der Säulenbasis — und das Licht strömt durch die Oeffnung. Die Falten der Gewänder sind sozusagen schäumig. Der Ton ist blond, das Haar bernsteinfarbig und das Fleisch golden. Am Ende ist es ein unverkennbares Werk von unserem Anonimo, das von etwa 1476 stammt.

Zwei oder drei Jahre später muss er das wohlbekannte Brustbild „Giuliano de' Medici“ in der Sammlung Morelli zu Bergamo gemalt haben (N. 83). Hier erinnert ebenfalls alles an unseren Anonimo, die Zeichnung, die Modellierung, die Perspektive, die Farbe und die Qualität — die Sandros eigener so untergeordnet ist.*) Es

---

*) Morelli hielt es für einen authentischen Botticelli, und eine Mischung von Konservativismus und Achtlosigkeit liess mich es in

steht sogar hinter unserem Maler in seinen besten Leistungen zurück, vielleicht, weil es nicht nach dem Leben geschaffen wurde, sicherlich aber hinter einem so prächtigen Werke wie der nämlichen Büste in der Sammlung Filangieri zu Neapel (N. 1506 bis, Ghirlandajo zugeschrieben). Der Typus des Gesichts auf dieser Tafel ist dem Giulianos nicht unähnlich, es ist stark rasiert und voll sichtbar hinter einer Brüstung, auf der die Hand ruht. Hinter ihm ist ein Fenster, das mit allen perspektivischen Listen unseres Anonimo gezeichnet ist, durch das man ein Stück höchst charakteristischer Landschaft sieht. Die Modellierung des Gesichts schliesst sich so eng als nur möglich dem der „Madonna“ von Mrs. Austen an, und der Mund gleicht dem der „Esmeralda Bandinelli“. Der Ton ist blond und golden. Die Orange-Schattierung auf dem Aermel und seine Falten sind für unseren Meister sehr bezeichnend; man begegnet ihnen häufig auf seinen anderen Werken, aber besonders auf den „Esther“-Tafeln. Dieses Filangieri-Porträt bezeichnet in der Qualität, sowohl bezüglich der Malerei, als auch der Darstellung, den höchsten Gipfel unseres Anonimo, und obgleich die Kritik auch leichte Irrtümer ihres Urteils nicht dulden kann, so lässt sich doch viel zur Entschuldigung derjenigen sagen, die dieses Werk Botticelli selbst zuschreiben möchten.

Nächstdem fordern drei weibliche Profile unsere Aufmerksamkeit. Eines ist die berühmte „Bella Simonetta“ im Pitti (N. 353). Die Zuweisung dieses ungeschickten Profils an Botticelli kann bereits als der Vergangenheit angehörig erachtet werden, und in der

---

die Liste der Werke Botticellis in der ersten Auflage meiner „Florentiner Maler“ setzen.

That wird kein ernsthafter Kritiker, der die Albernheit der Figur betrachtet, an Sandro als ihren wirklichen Schöpfer glauben. Dennoch ist sie keineswegs ohne eigene Verdienste. In den Konturen liegt eine gewisse Einfachheit, die fast gefangen nimmt, und die Modellierung ist nicht ohne Feinheit. Ich schreibe dieses Werk unserem Anonimo zu aus vielen Gründen, die schwer in Kürze darzulegen sind, aber hauptsächlich wegen der Zeichnung, der Modellierung, und der Farbe, wegen der Falten, wegen der Beleuchtung und wegen der Perspektive der Oeffnung. Das andere dieser Profile befindet sich im Lindenau-Museum zu Altenburg und ist weit interessanter. Es ist ein junges Weib von ungefähr 25 Jahren, mit dem Gesicht nach links, das durch eine enge Oeffnung hinaussieht. Ihre rechte Hand liegt auf dem Fenster, ihre linke auf einem Spinnrad. Dieses Symbol, die flache Hand und der Heiligenschein, machen es nicht unwahrscheinlich, dass das Fräulein Caterina hiess — denn es kann keinem Zweifel unterliegen, dass wir es mit einem Porträt zu thun haben — und eine Vergleichung des Profils mit Medaillen der Caterina Sforza (die unglücklicherweise aus späterer Zeit stammen), lassen es nicht unmöglich erscheinen, dass sie die dargestellte Person ist*). Dieses Porträt ist jüngst mit einem schwachen Schein des Rechts Sandro zugeschrieben worden. In der That ist es von unserem Anonimo. Die Konturen sind wie auf der „Simonetta" mit derselben harten Linie um den absurd schmalen Hals gezogen. Auch in der Modellierung stimmen beide

*) Siehe Professor Schmarsow in der „Festschrift zu Ehren des kunsthistorischen Instituts zu Florenz", Leipzig, A. G. Liebeskind, p. 182. Reproduziert in der „Gazette des Beaux Arts", September 1897.

Werke überein. Die Hand mit der Innenfläche ist genau wie die der Esmeralda. Und wiederum haben wir hier seine charakteristischen Oeffnungen, seine Perspektive und seine Beleuchtung, mit einer Landschaft, die mehr oder weniger an die meisten Bilder unseres Anonimo erinnert, bis zu den Bäumen, die dunkel und fleckig in einem Flussthal von vagen Umrissen gegen den Himmel stehn. Was die Farbe anlangt, so gleicht es jetzt, dank dem Restaurator, mehr einem Mainardi als einem Botticelli, das würde uns jedoch zu der Mutmassung führen, dass es ursprünglich sehr blond gewesen sein muss.

Das dritte Profil gehört Prinz Trivulzio von Mailand und hat einen Charakter und eine Qualität, die der „Bella Simonetta“ so gleich sind, dass ein Blick die Identität der Urheberschaft verrät. Das dargestellte Fräulein ist anziehender, aber als Kunstwerk ist das Bild weniger fesselnd.

Die einzigen feineren Werke unseres Malers, die ich erwähnen werde, sind zwei weitere Porträts, männliche Brustbilder. Das weniger interessante ist das eines munteren geistvollen Jünglings in der Liechtenstein-Galerie zu Wien. Er trägt eine rote Kappe, einen Rock in dem von unserem Maler geliebten tiefen Mauve und hat braunes, sorglos und oberflächlich gemachtes Haar, wie es die Gewohnheit unseres Anonimo war. Zeichnung und Modellierung, Oeffnung und Perspektive sind charakteristisch. Der Kopf im Louvre (N. 1663, Phot. Braun) ist eine weit feinere Leistung. Es ist wiederum das Brustbild eines glattwangigen jungen Mannes mit einer etwas gestülpt ausgefallenen Nase und einem schiefen Mund — beide Züge sind in der Vorliebe unseres Malers gelegen — gegen eine Oeffnung gesehen, die

mehr oder weniger jenen ähnlich ist, die wir auf den anderen Porträts dieser Reihe gefunden haben. Ich war einmal geneigt, es als eins von Filippino zu betrachten, und andere haben es Botticelli zugeschrieben. Dass es aber unserem Anonimo zugehört, wird nicht nur von den Details bewiesen, auf die ich mich bereits bezogen habe, sondern ebensowohl von der Modellierung und von der Farbe.*)

*) Im Katalog der Sammlung Leuchtenberg zu St. Petersburg von Muxel ist das Brustbild eines jungen Mannes (53. S. II.) abgebildet, das Masaccio zugeschrieben wird und von unserem Anonimo sein muss. Mein Freund, Mr. William Rankin, einer der tüchtigsten Kenner, der mir bekannt ist, erzählt mir, dass sich noch ein Porträt von der nämlichen Hand in der Sammlung von Mr. Johnson zu Philadelphia befindet, das dort Botticelli zugeschrieben wird.

II.

Nimmt man jedes von den Bildern, die wir besprochen haben, für sich, so erhält man vielleicht keinen weiteren Eindruck als den eines mehr oder weniger rätselhaften Problems, das in Verbindung mit Botticelli oder Filippino zu lösen ist. Untersuchen wir sie jedoch zusammen, so leiten wir aus ihnen den Geist einer verschiedenen künstlerischen Persönlichkeit ab, die weder so begabt noch so tief ist, wie die Sandros, bezaubernder sicherlich, aber nicht so ernst wie die Filippinos. Diese Persönlichkeit hat eine Leichtigkeit des Pinselstriches, einen Reiz der Farbe und des Tones, eine Lebendigkeit des Gefühles — Qualitäten, die in gewissem Masse an Watteau erinnern — die den jüngeren und relativ arbeitsameren Maler selten zierten. Von ihm ist unser Anonimo leichter zu unterscheiden als von Sandro. Durch seine ganze Laufbahn, die, wie wir sahen, um 1485 geendet zu haben scheint, blieb er der Nachahmer Sandros, zuerst in engem Anschluss, dann weniger eng, aber stets so nahe, dass die meisten seiner besseren Werke, sogar die letzten, unter dem Namen des grösseren Malers gehen. Wie man bemerkt haben wird, hat aber das Geläute dieser Zuweisungen niemals ganz echt geklungen, auch für jene nicht, die es machten und grosse Unschlüssigkeit herrschte in dieser

Beziehung. Betrachten wir den engen Anschluss unseres Anonimo an Sandro, so werden wir in Ermangelung eines wohlbegründeten historischen Namens für ihn gut thun, ihn Amico di Sandro zu nennen. denn was auch immer seine Beziehungen zu Botticelli im wirklichen Leben waren — ein Nachahmer ist nicht immer ein Freund! — in der Kunst war er Sandros Genosse.*)

Wir können Amico di Sandro nicht verlassen, ohne zu erörtern, wie kurz es auch geschehen mag, welches seine Beziehung zu Filippino war, und ob es nicht möglich ist, ihn mit einem der vielen Namen — *nomen präterea nihil* — zu verknüpfen, die ein blosser Bericht uns überliefert hat. Filippino, hat man stets behauptet, war Botticellis Schüler. Ich möchte nicht bestreiten, dass das im ganzen wahr ist, aber Botticelli allein giebt nicht Rechenschaft für Filippino, weder für seine Typen, noch für seine Gewänder, noch auch für seine Hinneigung zu einem hellen oder goldenen Ton der Farbe. Weil gegenwärtig eine gewisse Aehnlichkeit in allen diesen Beziehungen zwischen seinen Werken und den späteren Bildern des Amico existiert, sind so viele darunter für Filippinos genommen worden oder für Werke seiner Nachfolger. Einige darunter zeigen ein beständiges Absinken der Kraft, und sind allein aus diesem Grund wie die Berliner „Madonna" für späte Werke Filippinos oder sogar seiner Schule erklärt worden. Wir haben indessen gesehen, dass sie, wenn sie überhaupt Filippino zugehörten, seinen frühen Leistungen zuzuzählen wären. Wir haben diese Absurdität jedoch

*) Er war wahrscheinlich etwas jünger, und mag ihm zuerst begegnet sein, als sie beide Lehrlinge von Fra Filippo Lippi waren, denn wir haben, wie wir uns erinnern, immer wieder direkte Züge des Einflusses Filippos auf Amico gefunden.

AMICO DI SANDRO



[VICTORIA- UND ALBERT-MUSEUM.

PORTRÄT DER ESMERALDA BANDINELLI



AMICO DI SANDRO



[SAMMLUNG STROGANOFF, ROM.

ZWEI ENGEL



vermieden, indem wir klar herausstellten, dass sie das Produkt eines ganz verschiedenen Künstlers sind — eines Künstlers, der seinen eigenen Stil mit relativer Schnelligkeit, wenn auch Schritt für Schritt entwickelte. Und trotz der Aehnlichkeiten, die zwischen Filippino und Amico bestehen, waren ihre Absichten verschieden. Im Grunde war Filippino ein unverdrossen arbeitender fast akademischer Künstler, mit einer starken Hinneigung zu dem, was die Italiener „Seicentismo" nennen — einer Sentimentalität des Gefühles und einer Barockheit der Form. Nichts davon in Amico, der, ob ernst oder lustig, ein „Quattrocentist" ist, und immer ein „Quattrocentist": mit nichts, das bereits Sodoma wäre, mit gar nichts, das den späteren Bolognese vorbildete.

Um die Aehnlichkeit zwischen Amico und Filippino zu erklären, möchte ich behaupten, dass der letztere in seinen früheren und gefühlssameren Jahren vom ersteren stark beeinflusst wurde. Einen guten Beweis liefern Filippinos früheste Werke, die wir noch haben, die Carmine-Fresken, die „Madonna mit Engeln" in der Corsini-Galerie zu Florenz und die „Verkündigung" zu Neapel. In den Fresken werden wir an Amico erinnert, gelegentlich in den Typen, öfters in den Gewändern, und sehr stark in der Architektur und in den perspektivisch gesehenen Oeffnungen. Was das Corsinibild anlangt, so gleicht es in der Farbe, in gewissen Falten und in einem oder zwei Gesichtern Amico so sehr, dass ich jahrelang zögerte und mich fragte, ob es ihm oder Filippino zugehöre, und ich erst fähig war, die Frage zu gunsten des letzteren zu entscheiden, nachdem ich die Persönlichkeit des ersteren klar bestimmt hatte. Der Typus der Madonna ist fast verrocchiesk, aber so, wie man ihn nie wieder bei Filippino

finden wird, sondern wie er die Regel bei Amico war. Hier sehen die Gewänder etwas wie durchnässt aus und erinnern an Amicos „Esther“-Tafeln. Sogar die Hände (der Engel zur Linken) gleichen besonders jenen auf Amicos Berliner „Madonna“.

Das sind ebensoviele Beweise von Filippinos Verpflichtung gegenüber dem älteren Maler. Aber die anderen Engel, das Kind und der allgemeine Fluss der Gewänder, gleichen, während sie durchaus nicht genau so sind wie auf irgend einem anderen Filippino, seinem Stil mehr als dem irgend eines anderen Malers. Wegen der Unterschiede zwischen ihm und den genauer bestimmten Werken Filippinos wäre ich dafür, es mehrere Jahre früher anzusetzen, als das erst datierte Bild, das Altarstück in den Uffizien vom Februar 1486. Die Neapler „Verkündigung“ (Sala Toscana 37, Phot. Alinari) ist von etwas späterem Datum, wiederum aber gleicht sie der konventionellen Art Filippinos so wenig und steht Amico so nahe, dass ich zum Glauben neigte, sie rühre von dem letzteren her, während andere Schriftsteller verwirrt wurden, sie Raffaellino del Garbo zuzuschreiben. Diese Zuweisung verdient keinerlei Beachtung. Die höchst charakteristischen Hände und Ohren, die Umrisse, die Typen rühren bestimmt von Filippino her, aber in der Farbe (dem goldenen Mauve zum Beispiel) und in den Gewändern steht sie Amico nahe.*)

Hiernach war Filippino sicherlich stark von Amico beeinflusst, wenn nicht wirklich sein Schüler. Später erinnert sein Madonnentypus sogar an die Madonna auf

*) Filippinos frühes Altarwerk in S. Michele zu Lucca (Phot. Alinari) steht ebenfalls Amico sehr nahe.

der „Anbetung“ Sandros in der National Gallery und seine männlichen Köpfe sind gross und schmal, wie bei dem Mann, der durch eine Thüre geht, auf der Tafel des Herrn Goldschmid, die „Esthers zweite Audienz“ darstellt.

Es verbleibt uns nur die andere Frage zu erörtern, ob Amico nicht einer jener Maler sein kann, von denen ein blosser leerer Name geblieben ist, einer der vielen Namen in Vasari und anderen Berichten, mit denen heute keine Kunstwerke verknüpft sind. Oberflächlich betrachtet ist es nun nicht wahrscheinlich, dass überhaupt kein Bericht von einer so bedeutenden Persönlichkeit geblieben sein soll, wenn man erwägt, was für geringfügige Künstler von Messer Giorgio unsterblich gemacht wurden. Wenn andererseits ein Maler jung starb, um 1485 vielleicht und wenig oder keine Werke dort hinterliess, wo sie die beständige Aufmerksamkeit auf sich gezogen hätten, wie in Kirchen und anderen öffentlichen Orten, musste um 1550, als Vasari schrieb, das Gedächtnis an ihn sehr trübe geworden sein. Wir haben gesehen, dass die Laufbahn Amicos gegen 1485 endigte. Wir haben kein Werk *al fresco* von ihm entdeckt und von seinen bekannten Bildern sind nur ein oder höchstens zwei von einem Umfang und einer Art, die vermuten lassen, dass sie für Plätze offener Verehrung, weniger zum Privatgebrauch gemalt wurden.

Mein Freund Mr. Herbert Horne, dem die Seiten Vasaris bekannt sind, war von der Bedeutsamkeit der folgenden Zeilen in den Lebensbeschreibungen von Chimenti Camicia und Baccio Pontelli betroffen und war so gütig, sie mir ausfindig zu machen: — „Chimenti Camicia, von dessen Familie nichts weiter bekannt ist, als dass er ein Florentiner war, zeichnete für den König

von Ungarn, so lange er in seinen Diensten stand, Schlösser, Gärten, Fontänen, Tempel, Festungen und viele andere wichtige Gebäude, die mit grosser Sorgfalt von Baccio Cellini ausgeführt wurden. Er vollendete diese Werke, wie es sich ziemte für einen, der sich nach seiner Heimat sehnte und kehrte nach Florenz zurück. An Baccio, der zurückblieb, sandte er indessen für den König mehrere Bilder von Berto Linaiuolo. Diese wurden von den Ungarn für sehr schön gehalten und vom König sehr gerühmt. Was Berto anlangt, so starb er (ich will nur so viel darüber sagen), nachdem er eine Anzahl von Bildern, die in den Häusern vieler Städter zu sehen sind, schön gemalt hatte, gerade im Augenblick der Reife, indem er die Erwartungen vernichtete, die er geweckt hatte.“*)

Nun weiss man, dass die hier erwähnten Chimenti und Baccio 1480 in Ungarn gewesen sind. Der Berto, auf den Bezug genommen ist als gestorben, gerade da er zur vollen Reife kam, muss 1480 oder gerade darnach in seiner Kunst bereits genügend vollkommen gewesen sein, dass seine Bilder schätzbar waren. Dies würde ausgezeichnet auf unseren Amico passen, der bald nach 1480 so entzückende Sachen malte wie die „Geschichte Esthers“. Amico muss ebenfalls, schlossen wir, gerade am Punkte seiner Reife gestorben sein.**) Dass eine Persönlichkeit wie Amico auch beträchtliche Erwartungen erweckt haben muss, können wir leicht glauben und wie Amico scheint Berto hauptsächlich für Privathäuser gemalt zu haben. Vasaris Berto und unser Amico stimmen

*) Vasari, ed. Sansoni, II. p. 651.

**) Wenn seine Laufbahn nebenbei 1485 endete, dann kann er nicht später als 1450 geboren sein und hätte so reichlich Zeit gehabt, um der Schüler Filippo Lippis zu sein.

darum sehr überein, in der Zeit nicht weniger als in den Umständen. Es lässt sich auch nichts gegen die Hypothese ihrer Identität vorbringen. Im Gegenteil ist gerade ein Punkt zu ihren Gunsten vorhanden. 1488 sandte Filippino dem König von Ungarn einige Bilder.*) Die Beziehungen zwischen Filippino und Amico-Berto haben wir festgestellt. Was ist natürlicher, als zu vermuten, dass nach Bertos Tod der König seine Gönnerschaft vom Meister auf den Schüler oder Nachfolger übertrug!

Amico di Sandro kann darum der historische Berto Linaiuolo sein. Bis zum Erscheinen weiterer Beweise kann dies jedoch nichts weiter als eine Hypothese sein, und da der wirkliche Name Berto Linaiuolo**) weder vertrauter, noch angenehmer ist, ziehe ich vor, unseren Anonimo „Amico di Sandro“ zu nennen.

*) Vasari, ed. Sansoni, III. p. 467.

**) Berto wird fast in Vasaris Ausdrücken im „Antonio Billi“ ebenso erwähnt, wie im „Anonimo Magliabecchiano“. Siehe Carl Frey „Antonio Billi“, p. 53, und „Codice Magliabecchiano“, p. 102. Berlin 1892.



VI.

Gewisse Kopien nach verlorenen Originalen Giorgiones.





PHOT. ANDERSON.] [PITTI, FLORENZ.

LA BELLA SIMONETTA

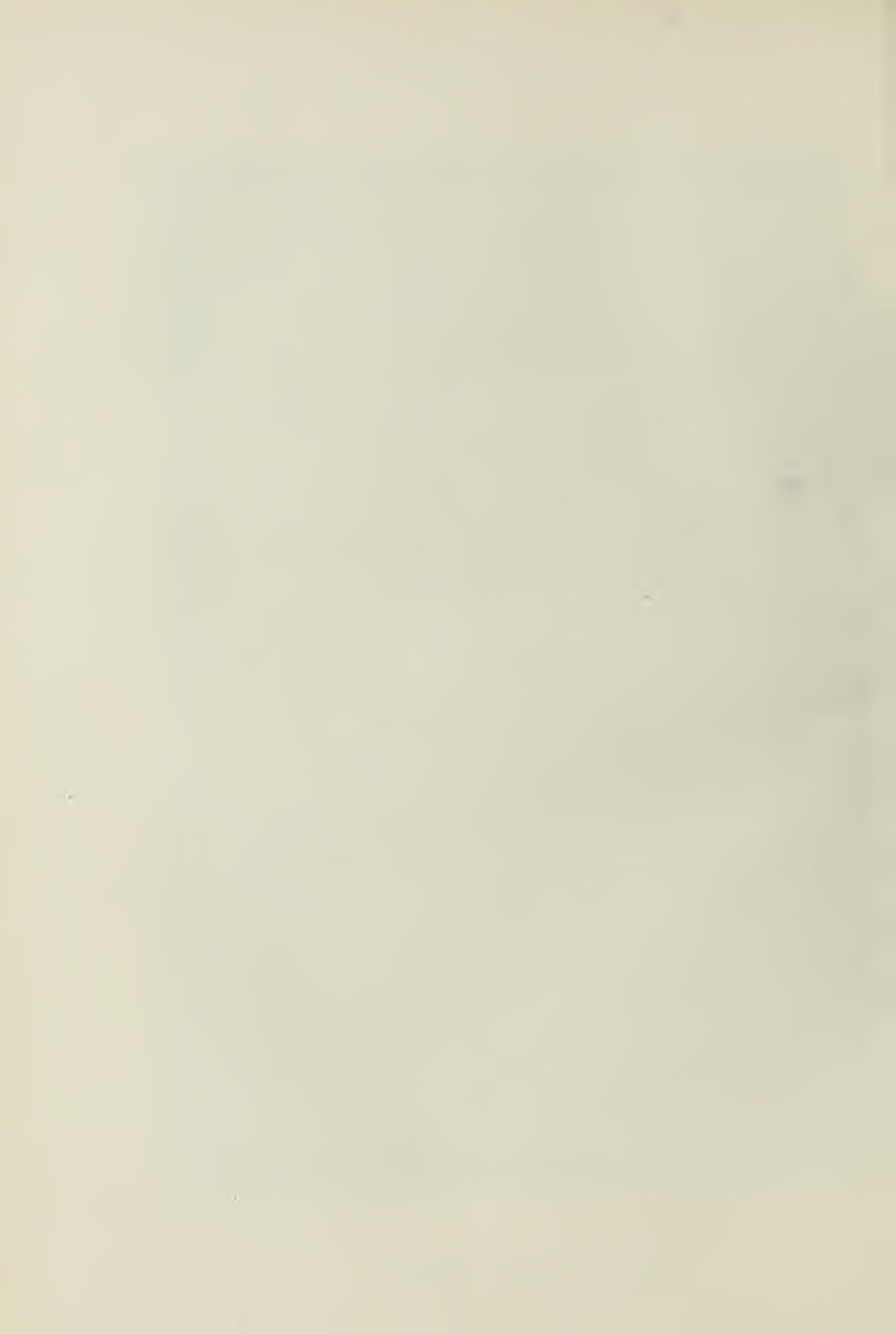


AMICO DI SANDRO



PHOT. HANFSTÄNGL.] [GALERIE LICHTENSTEIN, WIEN.

BRUSTBILD EINES JÜNGLINGS



KOPIE NACH GIORGIONE



DAVID

[WIEN.



So reich liegen die Materialien zum Studium der italienischen Meister zur Hand, dass schwerlich ein Versuch gemacht worden ist, auf sie die Forschungsmethoden anzuwenden, ohne die der Gipfel der griechischen Kunst uns vollständig unbekannt geblieben wäre. Ich meine die Art der Untersuchung, die mit Hilfe von litterarischen Berichten, Kopien und Adaptationen vorwärtsschreitend, schliesslich zu einer Kenntnis der Art gelangt, welcher die griechischen Meisterstücke der Skulptur glichen. Mehr als eine blosse Kenntnis kann eine solche Untersuchung nie ergeben; denn auch wenn wir gewiss sind, dass wir schliesslich die genauen Formen und Verhältnisse einer verlorenen Statue von Phidias oder Polyklet kennen, so muss unsere Kenntnis hier anhalten und bleibt blosses Wissen. Um weiterhin von der Gestalt ins Innere, in die mystische Schönheit einzudringen, ohne welche die Form dem verfeinerten Sinn kaum mehr geben kann, als die Formlosigkeit — um die Kopie oder die Adaptation mit einem Stück eben der Lieblichkeit auszustatten, die das Original eines griechischen Meisters durchglüht haben muss, ist es notwendig, dass wir mit Originalen dieser Meister bekannt sind. Wo sind sie aber zu finden? Wo kann man einen von Phidias eigener Hand gemeisselten und geformten Marmor sehen?

Nun, Archäologen verzweifeln nicht. Legionen davon sind beständig am Werk, um die leiseste Spur auszukundschaften, ebenso unermüdlich, wie die Menschen der Renaissance, die nach dem Stein der Weisen suchten. Was thuts, wenn ihre Resultate oft mehr den Entdeckungen eines Selbsttäuschungen unterliegenden Alchymisten gleichen, als den Ausbeutungen des Mannes der Wissenschaft? Was thuts, wenn ihr Gold häufig Schlacke ist. Zuweilen ist es Gold, und das genügt.

Wir aber, die wir die Kunst der Renaissance erforschen, haben weit sichreren Grund unter unseren Füssen, und wenn wir nur unsere Augen, unsere Phantasie und unsere Urteilskraft zu gebrauchen gelernt haben, wie es die Kunstübung erfordert, können wir Resultate von einer Gewissheit und Fühlbarkeit erreichen, die der klassischen Archäologie fast unmöglich sind.

Es ist meine Absicht, von einigen Kopien nach verlorenen Originalen von Giorgione zu reden, dem grossen Meister, dessen Werke seltener geworden sind, als die irgend eines anderen Renaissancekünstlers von Bedeutung. Aber so selten er auch geworden ist, wir besitzen Werke von einer Authenticität von ihm, die kein kompetenter Kritiker bestreiten wird, dazu Werke, die jede Phase seiner kurzen, aber vielseitigen Laufbahn darstellen. Giebt man einmal zu, dass ein gegebenes Bild eine Kopie nach einem verlorenen Original Giorgiones sein muss, so können jene unter uns, die die Fähigkeit besitzen, der Leblosigkeit einer Kopie künstlerisches Leben einzuatmen (und ohne solche Fähigkeit ist der Kritiker weit schlimmer als unnütz) keine Schwierigkeit darin finden, die Kopie dem Stil wenigstens eines der vorhandenen Originale zu assimilieren und sie in der Vision unseres Geistes mit der genauen Art, wenn nicht

der vollen Eigentümlichkeit der Schönheit auszustatten, die ihr Prototyp gehabt haben muss, als es Giorgiones Hand verliess. „Dem, der hat, dem wird gegeben.“ Und gerade, weil Giorgione, im Vergleich mit irgend einem grossen griechischen Meister, so viel hat, ist es möglich, ihm noch mehr zu geben, und ein Mehr, das der Mühe wert ist, denn wir sind in der glücklichen Lage, Kopien nach ihm beinahe in die ursprüngliche Schönheit der Originale zurück zu übersetzen.

I.

Wie werden wir eine Uebereinstimmung darüber erzielen, dass das und das Bild eine Kopie nach einem Giorgione sein muss? Anstatt die Untersuchungsmethode abstrakt zu beschreiben, will ich sie im Laufe dieses Essays sich selbst enthüllen lassen. Natürlich muss eine Bekanntheit mit der venezianischen Malerei vorhanden sein, die genügt, zu erkennen, dass ein gegebenes Bild im Stil einem Meister näher steht als einem anderen. Jeder, der so ausgerüstet ist, muss den giorgionesken des Davids mit dem Haupt Goliaths in der Kaiserlichen Galerie zu Wien bemerken (No. 21). Die breite Stirn, die Entfernung zwischen den Augen, dann das Oval des Gesichts und schliesslich das Haar, das sind ebensoviel Gegenzeichnungen von dem reiferen Ideal, das Giorgione von einem Jünglingsantlitz hatte. Die Auffassung ist nicht weniger charakteristisch für den Meister. Er macht keinen Versuch, einen Jüngling hinzustellen, der eine grandios heroische That vollzogen haben muss, auch bemüht er sich nicht, das Frohlocken des jungen Heros über seinen schrecklichen Sieg abzuschildern. Der Kopf vor uns ist idyllisch, träumerisch, der Kopf eines Daphnis, dessen Finger mit den lieblichen Locken Chloes spielen sollten. Der prächtige Glanz von Waffen und Rüstung, das Haupt des grauen Riesen sind ebenso bloss gemalt,

wie bloss etikettiert — sie gehören nicht wirklich zu dem Charakter, den der Künstler dem jungen Helden gegeben hat.

Für den kompetenten Kritiker unterliegt es nun keinem Zweifel, dass dieses Bild entweder ein Original-Giorgione oder eine Kopie nach ihm ist. Eine blosse Prüfung sollte das verraten. Aber von Leuten, die dem Zeugnis ihrer Augen nicht zu trauen wagen, wenn es nicht von einer Urkunde angeführt wird, hiesse es zu viel verlangen, wenn man von ihnen fordert, die Zuweisung eines Bildes ohne jegliche historische Beglaubigung hinzunehmen. Freilich hat kein Notar eine Bezeugung seiner Gegenwart zurückgelassen, während Giorgione dieses Bild malte. Aber ein solcher Beweis — und er ist der einzig *dokumentarische*, der den Anspruch erheben könnte, adäquat zu sein — ist niemals über irgend ein Bild gegeben worden; und in Ermanglung eines besseren ist man übereingekommen, Vasari als einen hinreichend vertrauenswürdigen Bürgen zu betrachten.

In seinem „Leben Giorgiones" spricht nun Vasari von einem Bild dieses Meisters, das er im Palast des Patriarchen von Aquileja sah. Er beschreibt es als einen „David" mit einem Haarschopf, wie man ihn in jenen Tagen zu tragen pflegte, zu den Schultern hinabfallend, lebendig und farbig, so dass er wie Fleisch und Blut scheint. Arm und Brust hat er von der Rüstung bedeckt und er hält den Kopf Goliaths.*)

Giebt man zu, was niemand bestreiten wird, dass der David von Wien sehr giorgionesk ist, ferner, dass Vasaris Beschreibung sich auf dieses Bild so eng be-

*) Vasari, ed. Sansoni IV, p. 93.

zieht, als es Worte überhaupt können, müssen wir schliessen, dass dieses selbe Werk, oder eine Replik davon, von Vasari gesehen und von ihm und der grossen venezianischen Tradition Giorgione zugeschrieben wurde.

Soviel steht denn fest. Die Frage bleibt noch offen, ob die Tafel vor uns ein Original oder eine Kopie ist; und das ist eine Frage, die schwerlich von irgend einer denkbaren Art von Dokument, sicherlich von keinem, das je beigebracht wurde, geordnet werden kann. Wir sind gezwungen, auf die Verdienste des Bildes zurückzukommen, zu entscheiden, ob diese mit der Qualität von Werken Giorgiones, die heute unbestritten sind, auf gleichem Fusse stehen, zu bestimmen, ob die Ausführung der Auffassung entsprechend ist.

Der Wiener „David" ist ausserordentlich hart und grob in der Ausführung. Der Kopf des erschlagenen Riesen ist in der That leblos, nicht in der blossen Leblosigkeit des Todes, sondern in der weit schlimmeren Verwesung des Dinges, das nie Leben hatte. Rüstung und Schwert haben nichts von jenem Glanz, den ihnen Giorgione geben konnte, als ob die darauf fallenden Sonnenstrahlen in goldene Funken zerbröckelt wären. Mund und Nase im Gesicht des jungen Helden konnten kaum elender gezeichnet sein, und Augen und Haar nicht mechanischer. Giorgione konnte ein in der Ausführung so klägliches Bild nicht gemalt haben.

Glücklicherweise sind wir so gestellt, dass wir nicht nur vollkommen sicher sein können, dass der Wiener „David" (wenigstens in seinem gegenwärtigen Zustand) nicht von Giorgione ist, aber eine Vorstellung von der richtigen Qualität erhalten können, welche sein Original gehabt haben muss. In Hampton Court befindet sich ein „Schäfer mit einer Flöte", der von keinem anderen

Maler sein kann, als Giorgione. Der Kopf des „David“ und der Kopf des „Schafhirten“ sind in allem ausser der Qualität identisch — wie verschieden aber in der Qualität! Wie süss ist der Mund auf dem Bild von Hampton Court; wie feinfühlig die Nüstern; wie glühen die Augen unter der glatten breiten Braue! — und das Haar hat den Zauber des Sonnenunterganges im Sommer, den man durch eine lange Waldstrecke sieht.

Der Kopf des „David“ auf dem Original des Wiener Bildes konnte nicht weniger schön gewesen sein. Man stelle es sich als schön vor; man gebe Goliath die Kraft, die ihm Giorgione sicherlich gab, man lasse seine Rüstung funkeln, und man hat etwas so kostbares wie ein Meisterwerk Giorgiones wieder zum Leben erweckt.*)

*) Professor Wickhoff versichert mir, wenn diese Tafel von ihren entstellenden Restaurationen und Uebermalungen gereinigt würde, würde es sich herausstellen, dass sie durchaus keine Kopie ist, sondern thatsächlich ein Original Giorgiones.

II.

Keine der anderen Kopien, von denen ich sprechen werde, kann mit einer so vollkommenen Befriedigung behandelt werden, wie der „David". Sogar wo genügende Beweise vorhanden sein werden, um die Fachleute zu überzeugen, dass ein gegebenes Bild eine Kopie nach einem verlorenen Giorgione ist, werde ich ihnen nicht wieder eine so vollkommene Hilfe bieten können, um die Kopie in ein Original zurück zu übersetzen. Sie werden ihre künstlerische Phantasie gebrauchen müssen. Haben sie solche künstlerische Fähigkeit nicht, so wird alles Lernen und aller Scharfsinn auf der Welt sie nicht zu kompetenten Kritikern machen.

Wir brauchen uns nicht lange bei dem Bild zu Budapest aufzuhalten, das Morelli als das Fragment einer „Geburt des Paris" von Giorgione identificierte, die der Anonimo Morelliano 1525 im Hause von Taddeo Contarini sah.*) Diese Entdeckung trägt solche Bedeutung in sich, dass kein edler Mensch Morelli die Begeisterung missgönnen wird, die seine Augen gegen die Thatsache verblendete, dass das Estherhazy-Fragment nur eine Kopie — und eine sehr schwache Kopie —

---

*) J. Lermolieff, „Die Galerien zu München und Dresden", p. 284.

GIORGIONE



NACH EINEM ALTEN STICH.]

DIE AUFFINDUNG PARIS'



KOPIE NACH GIORGIONE



[GALERIE LOCHIS, BERGAMO.

ORPHEUS UND EURYDICE



des verlorenen Originals sein kann. Giorgione konnte keine so leblosen, so stupiden, so rohen Figuren, wie diese zwei Schafhirten, gemalt haben. Da giebt es auf der ganzen Leinwand keinen erlösenden Zug von Lebendigkeit. Das ist aber ein Fall, in dem man schon für wenig Gunst dankbar sein muss.*)

*) Es erhebt sich die interessante Frage, ob dieses Fragment ein Teil des ganzen Werkes ist, das sich in der Sammlung des Erzherzogs der Niederlande, Leopold Wilhelm, befand, oder unabhängig davon. War es unabhängig, so ist eine Möglichkeit vorhanden, dass das Bild in der erzherzoglichen Sammlung das Original war, und dass es eines Tages wieder zum Vorschein kommen kann. Natürlich kann aus der doppelten Uebersetzung des Bildes, zuerst in die Formen von Teniers, dann in die des Stechers, die wir im „Theatrum Pictoricum“ finden, keine Entscheidung getroffen werden.

III.

In der Eremitage (No. 112) hängt eine Figur in voller Grösse von strahlender Schönheit (ich urteile nach der Photographie), in der Morelli einen möglichen Giorgione erkannte. Gross und anmutig, aber nicht ganz so schlank wie die Frauen auf Giorgiones frühesten Bildern, „Die Versuchung Mosis" und das „Urteil Salomos" in den Uffizien, steht Judith majestätisch, aber lieblich und idyllisch da, und lehnt sich gegen einen Baum. Ihre rechte Hand ruht leicht auf dem Heft ihres schimmernden Schwertes. Ihr nackter Fuss ruht mit gleicher Leichtigkeit auf dem Kopf des Holofernes, der im Grase liegt. Noch weniger als im David ist hier ein Gefühl des Schauders oder des Triumphes vorhanden. In diesem Idyll atmet die friedliche Stimmung einer sommerlichen Mittagsstunde in einem parkartigen Thal zwischen den euganeischen Hügeln. In der Sanftheit ihres Herzens spielt die liebliche Jungfrau um ihrer Schönheit willen mit einem Schwert, und sie betrachtet den Kopf mit einem ebenso freundlichen Lächeln, als wäre er eine duftige Blume zu ihren Füssen.

Es würde einen Dichter von höchstem Rang erfordern, den Eindruck der St. Petersburger „Judith" voll zu überschauen. Als Gemälde betrachtet, weniger als Poesie, fürchte ich, kann es nur eine Kopie sein.

Sicherlich hätte Giorgione keine so schlappen Arme gemalt, keine so leblosen Hände; keine Gewänder, die der linearen Qualitäten so ermangeln; Giorgione hätte kein Bein gemalt, das einem gestopften Strumpf so sehr gleicht; Giorgione hätte sicherlich nicht so schlecht gezeichnet, wie der Kopf dieses Holofernes gezeichnet ist. Man betrachte Judiths eigenen Kopf. Er ist weit davon entfernt, befriedigend zu sein, aber wie überlegen in der Ausführung über den Rest des Bildes — und das verrät, wie nichts anderes, den Kopisten. Der Kopf interessierte ihn mehr als das übrige, wie es stets bei Leuten mit schwacher Kunstschätzung der Fall ist, und er kopierte ihn mit besonderer Sorgfalt. Andererseits ist ein wirklicher Künstler überall von derselben Qualität. Eine ausgezeichnete und unschätzbare Kopie ist diese „Judith" in der Eremitage, aber nur eine Kopie.

IV.

Das Original der „Judith“ muss etwas später als die Madonna von Castelfranco gemalt worden sein. Mit dieser erhabenen Figur hat die „Judith“ viel gemein, dennoch scheint sie reifer, weniger herb, ja sogar reicher, heidnischer. Ich möchte nun von einem Bild reden, von dem ich glaube, dass es derselben Zeit und derselben Richtung entstammt. Es ist eine Cassone-Tafel in der Sammlung Lochis zu Bergamo, und hat, wenn überhaupt, wenig Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Es stellt die Geschichte von Orpheus und Eurydice dar. In einer Landschaft von idyllischem Zauber sehen wir zur Linken Eurydice, eine liebliche venezianische Gestalt, wie sie vor dem Reptil flieht. Im Hintergrund zur Rechten stehen die flammenden Türme des Hades. Im Mittelgrund sehen wir Eurydice, wie sie den düsteren Feuern den Rücken kehrt, während Orpheus in Verzweiflung hinwegeilt.

Wie soll man, wo alles so giorgionesk ist, davon zu jenen sprechen, welche die Verknüpfung dieser bezaubernden Tafel mit Giorgione nicht sehen? Wer anders, frage ich, hat je den griechischen Mythus dem Geist einer späteren Zeit so assimiliert, wie es hier geschehen ist? Ich rede nicht nur von der Vollkommenheit, sondern auch von der Feinheit und von dem Reiz des Ver-

fahrens. Wer besass ausser Giorgione die Gabe, Landschaft und Figuren in einen so lieblichen Ton zusammenzustimmen, als ihn dieses Bild uns giebt? Die flammenden Mauern des Hades, die kleinen Figuren im Mittelgrund, die Bewegung der Eurydice, der anmutige Baum, der über ihr blüht, das sind ebensoviel Züge, die an Giorgione erinnern und an niemand als Giorgione. Auch rufen sie vereinigt diesen grossen Meister nicht nur allein auf; im Gegenteil erinnert der „Orpheus und Eurydice" beständig an jene sogar in ihrer Zerstörung so entzückende Tafel im Seminario zu Venedig, an „Apollo und Daphne" — ein Bild, das Morelli zuerst ernstlich Giorgione zuwies und das seitdem als solches von den kompetentesten Kritikern acceptiert ist. Gefühl und Behandlung sind bei beiden so identisch, dass, wenn man von ihrer Aehnlichkeit weiter spräche, dies einfach wiederholen hiesse, was ich bereits vom Lochis-Bild gesagt habe.

Aber eine sorgfältige Vergleichung der beiden ergiebt nicht nur, dass die letztgenannte Tafel den äussersten Gipfel von „Apollo und Daphne" nicht ganz erreicht, sondern auch, dass der „Orpheus und Eurydice" in leichten und für das achtlose Auge fast unfassbaren Details von den Formen abweicht, die Giorgione eigentümlich sind. Der Kopf der Eurydice zum Beispiel hat nicht ganz den Schädelbau Giorgiones. Die Falten ihres Gewandes sind noch weniger genau die Giorgiones. In der That, ist man hier nicht versucht, die Hand eines der begabteren Nachfolger Giorgiones wahrzunehmen, jene Carianis?*) Nun, eine sorgfältige Untersuchung

*) Ich verdanke diese sehr interessante Anregung meinem Freund, Dr. Gustav Frizzoni.

der Tafel lässt einen den Strich Carianis anderswo beobachten, besonders in der gegenwärtigen Behandlung.

So angenehm und zu Zeiten entzückend Cariani ist, er möchte schwerlich das Studium wert sein, das erforderlich wäre, um ihn gut zu kennen, wäre es nicht um des Dienstes willen, den eine solche Untersuchung uns in ähnlichen Fällen leisten kann. Der elegante Dilettant, der sich an dem freut, was er allein für grosse Meisterwerke hält, ist natürlich mit seinem eigenen Entzücken befriedigt und sorgt sich um nichts mehr. Ein ernster Forscher kann aber nicht anhalten, bis er alle Nachfolger eines grossen Künstlers gut kennt, auch bis zum niedrigsten Range; denn auch der niedrigste kann uns einen wertvollen Zug ergeben, dessen uns ein abscheulicher Zufall in den vorhandenen Werken des Meisters beraubt hat. Oder der Nachfolger kann, wie in dem uns vorliegenden Falle, den grossen Maler kopiert haben; war er aber, wie Cariani, nicht ohne Manier, ja sogar eigenen Stil, so müssen wir die Wege des kleineren Mannes so gut kennen, dass wir sie zugleich abwägen, und wenn auch nicht das Original, so doch etwas, das auf alle Fälle dem Original näher steht, blosslegen können. Wären wir dann selbst hochbegabte Künstler, so könnten wir Detail um Detail skrupulös getreu giorgionesk ersetzen, das wir einem Werk nächster Verwandtschaft entnommen haben. Hier sollte es vom „Apollo und Daphne“ geschehen.

Da wir aber keine Künstler sind, müssen wir mit einer Rekonstruktion zufrieden sein, die sich an des Geistes Aug' allein wendet. Was mich anlangt, so ist mir das auch eine mehr als hinreichende Belohnung.

V.

Die sogenannte „historische Methode“ ist in unserem Jahrhundert das Hauptprincip bei allen geistigen Arbeiten gewesen. Wir sind ihr zu so hoher Dankbarkeit verpflichtet, dass es vielleicht undankbar wäre, zu sagen, sie sei wenigstens in der Kunst kein durchaus ungemischter Segen gewesen. Dennoch muss ich es sagen. Die von der historischen Methode eingeführte blinde Gewohnheit zielt darauf ab, die Forscher der Frage des blossen Ursprunges zuzulenken, ohne ordentliche Betrachtung, ob diese Frage in der Kunst im allgemeinen oder bei einem besonderen Künstler überhaupt von wirklich vorherrschender Bedeutung sein kann. Hier ist weder der Platz noch die Gelegenheit, diese Empörung gegen die historische Methode anzuzetteln, die wir zu passieren haben, wenn wir, in der Kunstwissenschaft vielleicht mehr, als bei allen anderen, nicht einem neuen Scholasticismus oder vielmehr Byzantinismus verfallen wollen.

Die schlimmste Wirkung der historischen Methode beruhte darin, dass sie durch überwältigende Konzentrierung der Aufmerksamkeit auf die Frage, wie der Künstler das wurde, was er war, über ihr eigenes Ziel hinausschoss und damit endete, nur ein schwaches und schlaffes Interesse an dem zu nehmen, was der Künstler

thatsächlich war, besonders in seinen unabhängigeren reiferen Phasen. Bei Tizian zum Beispiel hat diese Methode zu einem übertriebenen Interesse, zu einer verstiegenen Hochschätzung jener früheren Werke geführt, in denen er, so entzückend er darin ist, dem verfeinerten Sinne mehr nach der Grösse Giorgiones zu streben scheint, als dass er sie erreichte. Im Fall Giorgiones hat die nämliche Methode dazu geführt, dass er ganz missverstanden worden ist. Auch jene, die eine wissenschaftliche Vertrautheit mit den reiferen Werken dieses grossen Meisters haben, sind unberührt davon geblieben und fahren fort, Giorgione für den verfeinert idyllischen oder feierlich lyrischen Maler der „Versuchung von Moses“ und der Madonna von Castelfranco zu halten.

Aber in den späteren Jahren seines rührend kurzen Lebens klomm Giorgione, der rasch aus der blossen Verfeinerung und Zartheit herauswuchs, schnell zu einer Macht und Pracht empor, die Tizian nicht vor seinem 70. Geburtstag erreichte. Die Kraft und der Glanz des alten Tizian oder sogar Rubens war von Giorgione freilich erst bei seinem Tod erreicht worden. Aber Giorgione fügte ihnen eine Feinheit und eine Auszeichnung hinzu, die nie von Rubens und kaum von Tizian erreicht wurden.

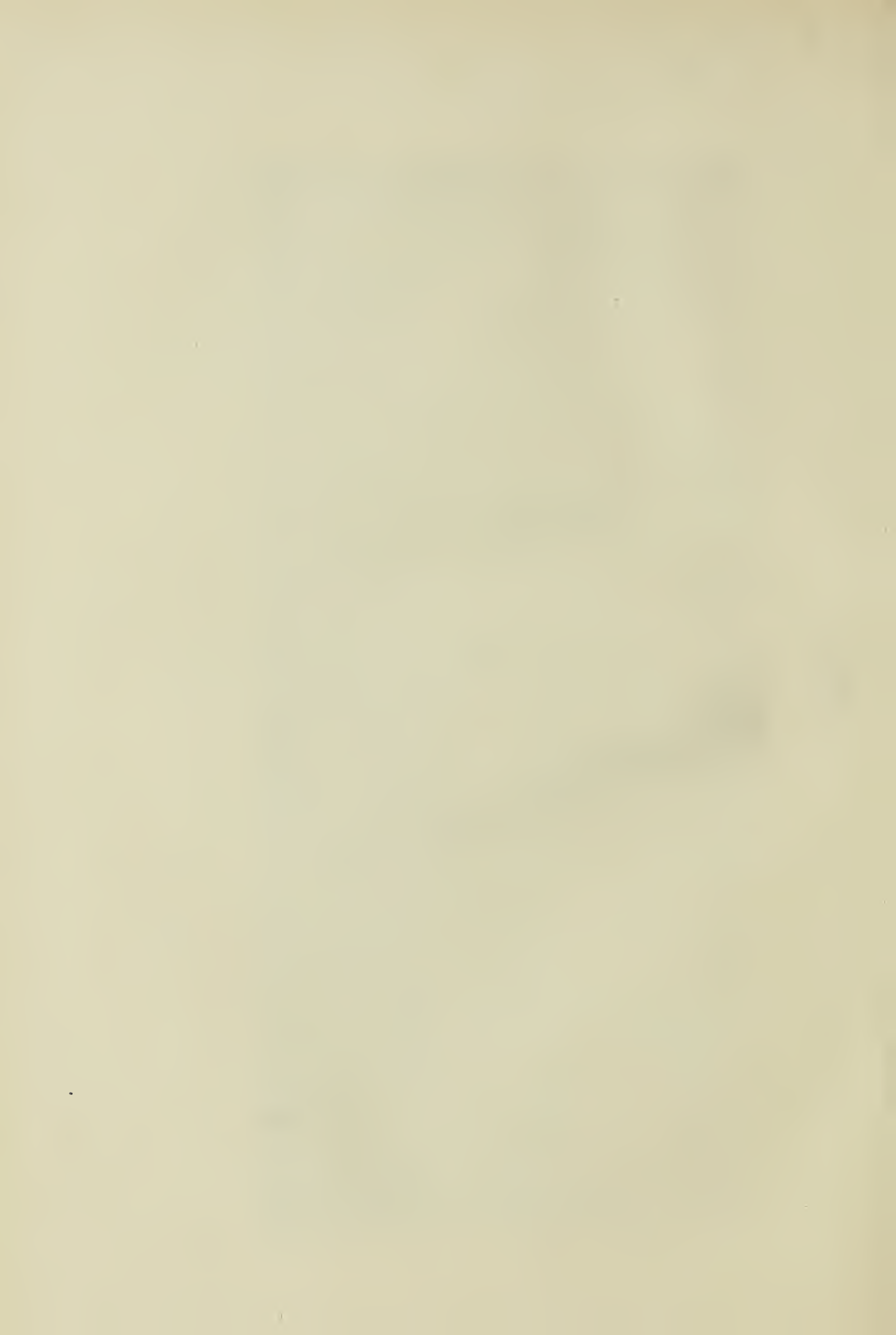
Für jene indessen, die keine entsprechende Kenntnis von dem allerfeinsten Wesen der venezianischen Kunst in den ersten Jahrzehnten des Cinquecento haben, ist diese Phase der Laufbahn Giorgiones so ungewürdigt geblieben, hat sich so wenig als die unvermeidliche Evolution eines grossen Geistes und einer noch grösseren Kunst ergeben, dass sie die Zuweisungen aller grandiosen Werke dieses grössten Stils Giorgiones eine nach der andern angezweifelt haben. Der „Malteserritter“ wurde

GIORGIONE



PHOT. ANDERSON.] [SEMINARIO, VENEDIG.

APOLLO UND DAPHNE



in Frage gestellt, das „Ländliche Fest“ in Frage gestellt; das tollste von allen, sogar die Dresdener „Venus“ — deren Entdeckung als eine Leistung mit den grössten Thaten unserer Zeit in gleicher Linie rangiert — sogar dieses doppelt und dreifach fraglose Meisterwerk wurde in Frage gestellt. Und was das ausserordentlichste ist, das Werk, das trotz der Unvollkommenheit, in der es Giorgione hinterliess, trotz der inkompetenten Hände, die sich hineinmischten, trotz der Zerstörung, der man es unterworfen hat, eine der grössten Leistungen Giorgiones bleibt, das Werk, in dem er, ohne aufzuhören, er selbst zu sein, der Phantasiekraft eines Lionardo und der gigantischen Macht eines Michelangelo am nächsten kommt, dies Werk — natürlich beziehe ich mich auf den „Heiligen Markus, der Venedig vor den Dämonen rettet“ — hat in Venedig selbst, wo Giorgione vor allen Orten bekannt sein sollte, so wenig Anerkennung gefunden, dass dieses Meisterwerk beim jüngsten Umhängen der Galerie in die Ecke eines Korridors gesteckt wurde, wo man, auch wenn es nicht in sich kreuzendem Licht stände, nicht genügend weit zurücktreten kann, um es zu sehen.

Ich betone diesen Punkt deshalb so sehr, weil die beiden Kopien, von denen ich jetzt spreche, von der „Versuchung Mosis“ und vom „Urteil Salomos“ im ganzen sogar weiter entfernt sind, als die oben erwähnten Werke. Sie gleichen sogar mehr Rubens — aber Rubens war nie so tief. Es ist darum nicht wahrscheinlich, dass sie eine rasche Zustimmung von seiten solcher Kritiker finden, die den durchdringenden Scharfsinn haben, am „Ländlichen Fest“ oder an der Dresdener „Venus“ zu zweifeln.

Das erste der beiden Bilder, beides Porträts, die

ich solchermassen, vielleicht übereifrig einführe, ist das Kniestück eines venezianischen Herrn, das dem verstorbenen Mr. Henry Doetsch gehörte.*) Zwischen einer Brustwehr, die auf einer Seite höher ist und einer Mauer, die sich auf den Dogenpalast und die Seufzerbrücke öffnet, sehen wir das mächtige Brustbild eines venezianischen Edlen. Er ist nicht ganz im Profil von links. Sein Haar steckt in einem Netz, wie bei allen männlichen Bildern Giorgiones. Seine fest geballte rechte Hand ruht auf einem Buch, das seinerseits auf der Brustwehr liegt.

Das Gesicht ist eines von jenen, die in Melancholie über Energien zu brüten scheinen, von denen ihre Eigentümer selbst nicht wissen, was sie damit anfangen sollen — stolz seiner Macht bewusst und voller Entschlossenheit. Es gleicht dem Gesicht jenes Jünglings zu Budapest, das man nicht wieder los wird — dem Porträt, in dem Morelli wiederum, wenn auch etwas ängstlich — die Hand Giorgiones identificierte — einen Charakter, der den Geist bezaubert und dennoch die Sympathie zurückstösst. Eine so unsympathische, so mit sich selbst beschäftigte Persönlichkeit darzustellen wie den Kopf, den ich eben einführe und das Esterhazi-Porträt, das erfordert den allergrössten Künstler — einen Künstler, der mindestens so gross ist, wie Velasquez.

Man wird lächeln und sagen, „natürlich, nun wird Velasquez genannt, und mit Recht oder Unrecht wird nun der Kritiker, der den armseligen Beutel seiner Phrasen erschöpft hat, Giorgione sogar mit dem unpersönlichen, leidenschaftslosen, uninteressierten Spanier

*) Was seit der Zerstreuung dieser ausserordentlichen, wenn auch sehr ungleichmässigen Sammlung, daraus geworden ist, weiss ich nicht.

zu vergleichen versuchen.“ Ist denn aber der Vergleich so weit hergeholt? Hat man nicht eine erstaunliche Gleichheit zwischen dem Geist der beiden Porträts Giorgiones, von denen ich rede, und dem Geist der mannigfachen Aehnlichkeit zwischen dem Philipp IV. und dem Olivarez von Velasquez zur Erklärung zur Verfügung?

Und nicht allein im Gefühl hat hier Giorgione weit entfernt von seinem früheren, besser gekannten Selbst gearbeitet. Sein Sinn für den Aufbau ist zusehends gewachsen, und sein Ton hat jene köstlichen Harmonien in kühlem Grau erreicht, deren Bemeisterung aus Velasquez vielleicht den allergrössten der Koloristen macht.

Es bleibt mir jedoch immer noch übrig, zu beweisen, dass das Bild der Sammlung Doetsch mehr als bloss giorgionesk ist, dass es wirklich eine Kopie nach einem verlorenen Giorgione ist. Ich möchte zunächst fragen, wer anders ein solches Meisterwerk, wie das Original dieses Bildes gewesen sein muss, geschaffen haben konnte — denn dass es die Kopie eines unermesslich besseren ist, wird für das unterscheidende Auge reichlich von dem Widerspruch zwischen der Auffassung und der Ausführung bewiesen. Tizian, der sich in seinen früheren Jahren so eng an Giorgione anschloss, verrät überhaupt in keinem Werk, auch wenn es ihm begründet zugeschrieben wird, den Stil einer Porträtkunst von dieser Art. Der Schöpfer dieses Porträts, wenn es nicht Giorgione selbst war, müsste irgend ein bewusster Nachahmer, wie Licinio oder Beccaruzzi, sein. Aber diese kleinen Maler konnten nur nachahmen und nicht schaffen — und das Porträt Doetsch war das Werk eines Schöpfers. Licinio kann wohl, wie auf dem Porträt im Besitz

von Louisa Lady Ashburton, eine rohe offensichtige Aehnlichkeit mit Giorgione hervorbringen, aber einem Werk Geist und Glanz einzuflössen, war eine Aufgabe, die über seine Kräfte ging.

Der Forscher, der eine entsprechende Vertrautheit mit der venezianischen Malerei in der Epoche Giorgiones hat, wird dann mittels eines Verfahrens der Ausschliessung oder Elimination zu der Ueberzeugung kommen, dass niemand, ausser Giorgione, das Original des Porträts Doetsch geschaffen haben kann. Ein Vergleich mit einem oder zwei Werken, deren Authenticität begründeterweise nicht in Frage gezogen werden kann, wird diese Folgerung unterstützen. An erster Stelle mit dem ihm nächst verwandten, dem Esterhazy-Porträt — der nämliche Typus des Schädels, die gleiche Haartracht, die nämliche breite Braue, der nämliche Fluss des Haares darüber, und eine fast identische Behandlung von Mund und Augen. Wo leichte Differenzen eintreten, sind sie reichlich des Kopisten und nicht des Schöpfers Arbeit. Zunächst wollen wir dieses Porträt Doetsch mit dem ausgezeichneten Werk vergleichen, das Dr. J. P. Richter entdeckt hat und nun unter den vielen Meisterwerken italienischer Kunst im Berliner Museum PRIMUS INTER PARES ist. Wiederum der nämliche Schädel, die nämliche Stirn, das nämliche leichte Hinaufziehen der linken Braue des Modells und das nämliche Gefühl um den Mund. Sicherlich macht eine solche Identität in bedeutendem Detail, wie sie das Porträt Doetsch mit diesen beiden Werken hat, verbunden mit der Identität des Geistes, die es mit einem hat, verbunden mit der Abwesenheit jedes möglichen anderen Anspruches, der auf die Urheberschaft erhoben werden kann, die Zuweisung seines Originals an Giorgione un-

vermeidlich. Nun wollen wir noch seinen Mangel an Qualität in die Macht und in die kraftvolle Modellierung des Esterhazy-Porträts übersetzen, und wir werden — freilich nur für die Eingeweihten — unserer Liste von Giorgiones Werken ein Meisterwerk hinzugefügt haben.

VI.

Dieses letzte Werk ist fast in Profil. Stellen wir es uns ganz en face vor, und wir werden von der starken Familienähnlichkeit betroffen sein, die es mit der noch übrigen Kopie nach einem verlorenen Giorgione hat, von der zu reden ich versprochen habe. Es ist das Porträt einer Dame in der Sammlung von Signor Crespi zu Mailand. Wäre das Original vor uns, so würde ich schwerlich zögern, es für das hervorragendste Porträt Giorgiones zu erklären, für ein Meisterwerk, dem unter den Porträts aller Zeiten und Länder keines überlegen ist. Ein gesegneter Zufall ist es, der uns wenigstens die Kopie eines solchen Werkes bewahrt hat, und obendrein eine so ausgezeichnete Kopie.

Ich sagte im Augenblick, dass das Porträt Signor Crespis eine gewisse Familienähnlichkeit mit einem der früheren Sammlung Doetsch hatte. Hier endet indessen die Aehnlichkeit, verboten von morphologischen Details. In Charakter und Temperament gehörten die Persönlichkeiten verschiedenen Welten an, und in der künstlerischen Auffassung gehen die Werke schwerlich weniger auseinander. François Rabelais, nicht wie ihn der Pöbel kennt, sondern wie er sich seinen vornehmeren Verehrern giebt, ein Künstler, der mit den läuternden Feuern der Gesundheit glüht, der zu üppigem Leben entbrennen

lässt, was er nur immer berührt, die letzte Reincarnation Dionysos' — Rabelais also, oder vielleicht Shakespeare, in irgend einem göttlichen Augenblick, während er Titania und Falstaff schuf — wäre einer von ihnen ein Maler gewesen, er hätte das Original zu diesem Porträt wohl malen können. Die italienische Dame steht in ihrer Gesundheit und Vornehmheit vor uns, rastlos energisch, üppig, voll Interesse, voll warmer Sympathie, mit einer Macht, alles vorwärts zu treiben, eine Quelle des Lebens und der Freude an allem, das sie umgiebt — dennoch kühlen Hauptes, durchdringend und ironisch, obgleich voller Nachsicht.

Solcher Art ist, so gut es meine armen Worte ausdrücken können, die Persönlichkeit, die uns aus dem Porträt Signor Crespis ansieht, wie sie bis zu den Knien hinunter sichtbar hinter einer Brustwehr steht, von der ein Teil so erhöht ist, dass sie ihre Hand darauf ruhen lassen kann. Eine geräumige Komposition, geeignet für eine so reiche Persönlichkeit. Einen Zug grosser dekorativer Wirkung bedeutet das Profil in Grisaille auf der Brüstung — die nämliche Dame in einer anderen Phase.

So viel ich weiss, sind zwei, und nur zwei, Zuweisungen für dieses Werk angeregt worden. Licinio zu seinem Urheber zu machen, war eine Idee von mir selbst, die ich vor Jahren vorschlug, als ich in der Hitze der Wiederentdeckung dieses nichts weniger als bedeutungslosen Malers ihn eines solchen Meisterwerkes würdig zu finden hoffte. Ein weiteres Studium Licinios — und ich glaube, ich habe zwischen Bildern und Porträts einige vierzig seiner Gemälde identifizieren können — führt mich zu der Folgerung, dass ein solches Porträt, wie das Signor Crespis ebenso sehr ausserhalb des Bereiches Licinios liegt, wie der Flug des Adlers

über dem Sprung der Grasmücke, und dass sogar die morphologischen Details und die Behandlung, genau gesprochen, nichts von ihm haben. Nebenbei gähnt zwischen der Auffassung und der Ausführung eine solche Kluft, dass das Porträt Signor Crespis, während es eine sehr gute Kopie bleibt, mehr als eine Kopie nicht sein kann.

Die andere Zuweisung möchte dieses Werk Tizian geben, und zwar rührt sie von dem Eigentümer selbst her. Nun verdient die Meinung eines Sammlers vom Gepräge Signor Crespis alle Beachtung — hat man nicht gesagt: „An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen?" — und nebenbei ist die Idee auf Grund ihrer eigenen Verdienste ausgezeichnet und glaubwürdig. Zunächst ist der einzige andere Künstler neben Giorgione, der begreiflicherweise dieses Porträt geschaffen haben konnte, Tizian — in irgend einem erhabenen Moment unter Giorgiones Inspiration. Und in der That, wenn wir zwei von Tizians Werken ansehen, in denen er mit dem grössten Verdienst den Mantel seines soeben verschiedenen Genossen und Begeisterers trägt — wenn wir zwei von Tizians Fresken in der Scuola del Santo zu Padua betrachten, werden wir sehen, was uns zur Uebereinstimmung mit Signor Crespi verführen will. Man betrachte das Fresko, das den Heiligen Antonius darstellt, der einem Kind die Sprache giebt, damit es von der Unschuld seiner Mutter Zeugnis ablegen kann. Nie wieder wird man eine so offenkundige und schlagende Gleichheit mit dem Porträt von Signor Crespi finden, wie sie die Figur der Mutter des Kindes in diesem Werk bietet, das gerade nach dem Tod Giorgiones unter der vollen Glut seiner Inspiration von Tizian ausgeführt wurde. Ueberdies trägt das Porträt Crespi an der Brüstung die Initialen T. V.

KOPIE NACH GIORGIONE



PHOT. DIXON.] [VON DER AUKTION DOETSCH, LONDON.

PORTRÄT EINES HERRN



Trotz alledem kann ich nicht die Meinung Signor Crespis teilen. Was die Initialen anlangt, so muss ich gestehen, sie sind verwirrend. Aber Giorgiones Porträts zu Budapest und zu Berlin sind ebenfalls mit rätselhaften Anfangsbuchstaben ausgestattet, und T. V. können sehr wohl die Initialen der dargestellten Persönlichkeit oder des Eigentümers sein. In Venedig fehlte es wahrlich nicht an Veniern und Vendramin. Nebenbei kann ich aus Tizians früheren Jahren keine Parallele zu dieser lärmenden und herausfordernden Art der Signatur anführen.

Ohne das Geheimnis dieser Initialen zu lösen, können wir, meine ich, uns frei fühlen, ihre Knechtschaft abschütteln und das Porträt rein nach morphologischen und qualitativen Erwägungen beurteilen. Nun ist das Gefühl für die Qualität nicht beweiskräftig, das äusserste, was man zu thun hoffen kann, besteht darin, die Aufmerksamkeit von Leuten, die es schätzen können, auf eine Eigenschaft zu lenken, die aus irgend einem Grund ihrer Beachtung entschlüpft ist. Nun, so wunderbar schön und giorgionesk das paduanische Fresko Tizians ist, so fühle ich persönlich darin nicht nur einen Unterschied, sondern sogar eine Inferiorität der Auffassung gegenüber Giorgione. Ich fühle weder hier noch in der Madonna von Pesaro, noch auch in dem Schwung und Reichtum der „Assunta“, noch je in einem der vor 1540, wollen wir sagen, von Tizian ausgeführten Werke etwas der spontanen Gewalt, der leichten Begabung, dem beherrschenden Genius gleichkommendes, das sich mir im Bild Signor Crespis ergiebt. Der jüngere Tizian, wie ich ihn kenne — und ich kann keine Unkenntnis vorschützen — stand nicht auf der Höhe einer solchen Leistung. Natürlich träumt niemand davon, es seinen späteren Jahren zuzuschreiben.

An Genie über Tizian stehend, obgleich es eine Kopie ist, verrät es seine Ueberlegenheit sogar in der Ausführung. Wie gewöhnlich, hat er dem Gesicht mehr gerecht gethan. Wenn wir nun immer zugeben, dass es eine Kopie ist und kein Original, das wir ansehen, ist dieses Antlitz nichtsdestoweniger mit mehr Kunst und Glanz modelliert, enthüllt es nicht einen Künstler mit einem wesentlicheren tieferen Gefühl für die Form, als wir sogar in dem jungen Tizian finden? Das scheint mir gewiss zu sein.

Und nun zu einigen mehr thatsächlichen Betrachtungen. Bei Tizian scheint die erhöhte Brustwehr nicht in Gunst gestanden zu haben. Tizian stellt die Finger nie, wie sie hier gestellt sind. Aber dieselben Finger sind gerade in der Kopie die feinen Giorgiones. Man vergleiche sie zum Beispiel mit den Fingern auf dem Berliner Porträt. Dann betrachte man die breite, niedrige Braue, den Schwung des Haares über der Stirn — ich habe immer wieder im Laufe dieser Abhandlung bei den anderen Porträts von Giorgione darauf hingewiesen. Die Augenbrauen und die Nase sollten in Verbindung mit dem „Schafhirten" von Hampton Court und der Dresdener „Venus" gesehen werden. Aber weit feiner charakteristisch als diese Details, wegen seiner Feinheit freilich nicht für jedermann offensichtlich und ausgemacht, ist die innere Bewegung, die Erschütterung, die der grosse Künstler der Figur giebt, die er malte. Man betrachte die Haltung, das Leben der Gestalt auf dem Porträt von Signor Crespi, und zu gleicher Zeit auf dem „Malteserritter" Giorgiones. In Anbetracht der Verschiedenheit der Modelle kann kaum eine grössere Gleichheit in Haltung und Bewegung stattfinden — und meiner Meinung nach ist das der stärkste Beweis dafür,

dass sie vom nämlichen Maler herrühren! Hiernach wäre es eitel, geringfügigere Details zu diskutieren, wie zum Beispiel die Falten der Gewandung, die trotz der grösseren Sorglosigkeit, die der Kopist gerade hier walten liess, dennoch mehr giorgionesk bleiben, als sie irgend jemand anders gleichsehen.

* *

*

Wenn Giorgione, wie ich fest glaube, der Schöpfer des grossen Werkes in der venezianischen Akademie war, von dem ich im Laufe dieser Abhandlung gesprochen, wenn er auch der Schöpfer von Porträts war, wie sie uns in den Kopien der Sammlungen Doetsch und Crespi erhalten sind, dann war Giorgione nicht nur an idyllischem Zauber mehr als der Rivale Raphaels, an Zartheit und Feinheit der Gefährte Lionardos, sondern er kam an Spontaneität der Auffassung auch Melozzo da Forli gleich und war an barer Energie fast Michelangelo ebenbürtig.



VII.

Venezianische Malerei, besonders vor Tizian.

(Gelegentlich der venezianischen Kunst-Ausstellung in der New Gallery 1895.)



Selten habe ich einen so genauen und in seiner Beschreibung der Kunstwerke so taktvollen Katalog gesehen, wie den offiziellen Katalog der venezianischen Ausstellung in der New Gallery. Er hat einen Fehler, einen einzigen, dass die Zuweisungen meistenteils unzuverlässig sind. Natürlich soll ihm aus diesen Fehlern kein Vorwurf gemacht werden, denn er giebt ja bloss die Zuweisungen wieder, welche die Bilder in den privaten Sammlungen trugen, aus denen sie kommen;*) es ist aber klar, dass er in dieser Hinsicht Berichtigung braucht, wenn er Bilderforschern oder jenen, die sich für die Geschichte der Renaissancekunst interessieren, von Wert sein soll. Dies wird, wie ich meine, leicht zugestanden werden, wenn wir zwei oder drei typische Momente untersucht haben.

Tizian zum Beispiel sind 33 Gemälde zugeschrieben. Von diesen ist ein einziges thatsächlich von dem Meister, die „Madonna" Mr. Monds (No. 244), ein durchaus charakteristisches Werk seiner grössten, wenn auch spätesten Periode. Von den 32 übrigbleibenden Bildern

*) Am Kopf des offiziellen Kataloges steht: „Die Werke sind unter den Namen katalogisiert, die ihnen von den Beiträgern gegeben sind; das Komitee kann für die Zuweisungen keine Verantwortung übernehmen".

haben ein Dutzend und mehr überhaupt keine Verbindung mit Tizian, und stehen entweder unserem jetzigen Gegenstand zu fern oder sind zu armselig, um unsere Aufmerksamkeit zu beanspruchen. Fünf sind Kopien nach wohlbekannten Originalen in verschiedenen Wertgraden: —

Die „Tochter des Herodias" von Mrs. R. H. Benson (No. 129, Original in der Galerie Doria zu Rom);

die „Anbetung der Venus" von Léon Somzée (No. 136, Original zu Madrid);

die „Lavinia" von Lord Cowper (No. 152, Original zu Berlin);

die „Magdalena" von Lord Brownlow (No. 173, Original im Pitti zu Florenz);

und das kleine „Strozzimädchen" von Louisa Lady Ashburton (No. 213, Original zu Berlin).

Zwei sind Kopien nach unbekannten oder verlorenen Originalen:

Die „Lucrezia" von Lord Malmesbury (No. 217, eine andere Version zu Hampton Court, No. 75); und

der „Herzog von Urbino und sein Sohn" vom Herzog von Westminster (muss ein glänzendes Original gewesen sein. No. 257).

Die Mehrzahl der noch nicht anerkannten Bilder sind von verschiedenen Nachahmern: Vier sind von Polidoro Lanzani, dem geschickten Nachfolger Tizians:

Die „Heilige Familie" zu Glasgow (No. 133);

die „Heilige Familie" von Captain Holford (No. 158);

die „Heilige Familie und zwei Donatoren" von Sir William Farrer (No. 179)

und die „Madonna mit dem kleinen Johannes" von Lord Battersea (No. 227).

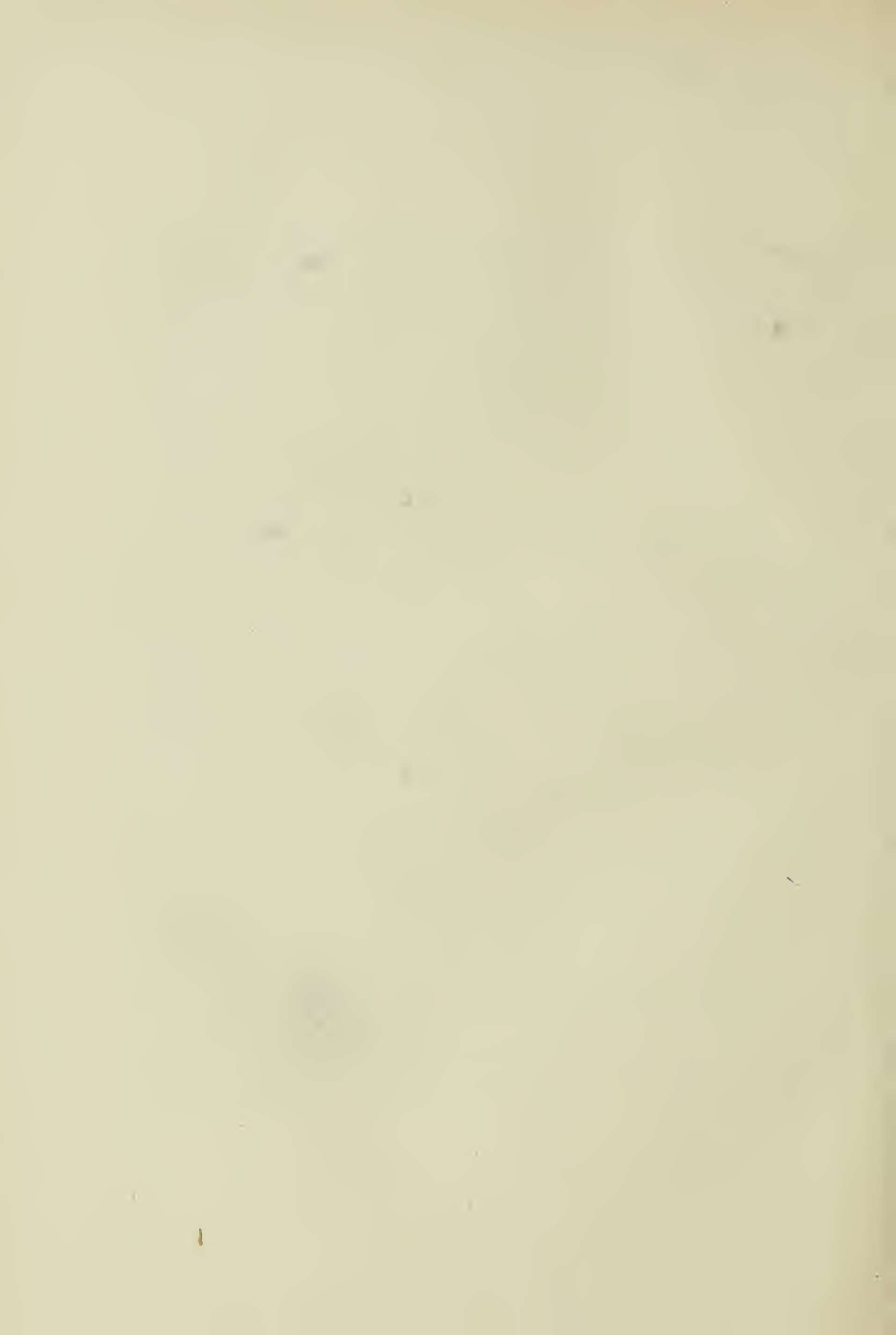
Ein anderer sogenannter „Tizian": „Madonna und die Heiligen" von Captain Holford (No. 7) ist von

KOPIE NACH GIORGIONE



PHOT. ANDERSON.] [GALERIE CRESPI, MAILAND.

PORTRÄT EINER DAME



Girolamo Santacroce; ein anderer, Sir William Farrers „Heiliger Hieronymus" (No. 95) von Andrea Schiavone; ein dritter, das „Porträt des Dogen Grimani" (No. 124) der Mme. C. de Rosenberg, von Domenico Caprioli; während zwei weitere wahrscheinlich Arbeiten von Franzesco Beccaruzzi sind,

das sogenannte „Porträt Polizians" von Lord Powerscourt (No. 205)

und das „Porträt des Dogen Gritti" (No. 248) Captain Holfords.

Von den beiden Bildern, die noch nicht festgestellt sind, ist das sogenannte „Porträt einer Dame der Familie Sforza" Captain Holfords (No. 156) ein schönes Werk von Girolamo Romanino in seiner blonden späteren Manier, und das „Porträt einer venezianischen Dame" M. Somzées (No. 234) stammt von irgend einem späten veronesischen Maler von der Qualität G. Fasolos oder Bernardino Indias.

Diese kurze Analyse beweist die Notwendigkeit einer Verbesserung oder Ergänzung des offiziellen Katalogs. Freilich ist kein anderer Name so sorglos missbraucht worden, wie der Tizians, aber auch andere Momente veralteter Kennerschaft sind nicht weit zu suchen. Acht Bilder zum Beispiel sind als Bonifazios katalogisiert, obgleich kein einziges ursprünglich ist. Aehnlich liegt der Fall bei Paolo Veronese, dem 13 Bilder fälschlich zugeschrieben sind, eines darunter, „Christus im Hause Levis" (No. 241) ist in der That eine tiepoleske Kopie des venezianischen Originals (das wird durch den Geist und die Technik reichlich bewiesen); und wir werden später sehen, ein wie kleiner Teil von echten Bellinis und Giorgiones in der Ausstellung ist im Vergleich mit den ihnen zugeschriebenen.

Aber sogar abgesehen von dem Missbrauch berühmter Namen beging die alte Kennerschaft die Schuld, einem Bild aufs Geratewohl den ersten Namen aufzuheften, der sich zufällig aufdrängte, ohne sich mit der Untersuchung aufzuhalten, ob die Aehnlichkeit, eine wirkliche oder eingebildete, nicht nur zufällig war. Ein paar Momente dazu bieten zwei Bilder, die Paris Bordone bezw. Moroni zugeschrieben werden. Das erste, ein sogenannter „Alphons II. von Este und seine Gemahlin“ (No. 163, von Lord Malmesbury geliehen) ist in der That von dem weitverschiedenen Calisto Piazza von Lodi; während das letztere, das „Porträt eines Mannes“ von Lord Battersea (No. 20) sowohl als Kunstwerk und Handwerksarbeit auf dem entgegengesetzten Pol von Moroni steht, indem es in der That ein Werk Domenico Brusasorcis von Verona ist.

Alle diese Momente haben es, wie ich glaube, augenscheinlich gemacht, dass jeder Mensch, der eine klare Vorstellung von den verschiedenen Meistern bekommen will, deren Werke hier ausgestellt sind, eine weitere Führung braucht, als sie von dem offiziellen Katalog vorgesehen ist. Diesen notwendigen weiteren Führer besonders für die früheren Meister, so weit ich kann, zu beschaffen, bildet den Gegenstand der folgenden Blätter.*)

---

*) Eine Anzahl der hier behandelten Bilder sind von der New Gallery photographiert worden; Abzüge sind bei ihrem Sekretär zu haben. Andere findet man in einem Album „Venezianische Kunst“, 1895 bei Blades, East und Blades erschienen.

I.

Der früheste anwesende Venezianer ist MICHELE GIAMBONO. Dieser Künstler ist vorher nur durch seine drei gezeichneten Werke bekannt gewesen — dem Polyptychon in der venezianischen Akademie (No. 3), der „Madonna“ im Besitz von Sir F. Leighton (jetzt unter den „Old Masters“ im Burlington House, No. 136) und den Mosaiken in der Cappella dei Mascoli von San Marco. Diese lassen ihn als den Nachfolger von Gentile da Fabriano erkennen, und als den Kunstverwandten der Antonio Vivarini, Jacopo Bellini, Vittorio Pisanello und Stefano da Zevio. Aber auch mit diesen Werken ist seine künstlerische Persönlichkeit eine sehr vage und, wir begrüssen mit Aufmerksamkeit die kleine Halbfigur des „Heiligen Markus“ (No. 200, von Herrn Ludwig Mond geliehen), die ihm ganz richtig zugeschrieben zu werden scheint. Die Formen, die Zeichnung und das Gefühl — Elemente, worin Giambono weniger von Renaissancemotiven beeinflusst ist, als irgend einer seiner Kameraden — rechtfertigen diese Zuweisung und die Farbe — tiefer als die der meisten frühen venezianischen Gemälde — weist ebenfalls auf den Mosaicisten als ihren Schöpfer hin. Es ist schade, dass die glühende Tafel Dr. J. P. Richters von dem nämlichen Künstler nicht ebenfalls hier ist, um unsere Kenntnis über Giam-

bono zu vermehren, ich bilde mir aber ein, wenn Sir F. Leightons signierte „Madonna“ der von Mr. Fairfax Murray geliehenen „Madonna“, die den Namen Stefano da Zevio trägt (No. 77), an die Seite gestellt würde, dann würden wir ohne langes Zögern bei beiden die Hand desselben Meisters erkennen, so auffallend gleich sind Formen, Zeichnung und Farbe. Bevor wir Giambono genau kennen können, müssen wir ihn von seinen Zeitgenossen unterscheiden können, von Stefano da Zevio in einem Werk wie der oben erwähnten „Madonna“, von Jacopo Bellini in einem Bild wie dem „Heiligen Crisogono“ von San Trovaso zu Venedig*) (das zuweilen Giambono zugeschrieben wird) und von Antonio Vivarini, der sich eng an ihn anschliesst in den *Predellen* (No. 1280—1283) in den Salles des Sept Maîtres im Louvre (dort bezeichnet als „Schule von Gentile da Fabriano“). Und bis wir Giambono von seinen Gefährten unterscheiden können, um eine genaue Vorstellung von seiner Laufbahn und seiner Eigenschaft zu haben, muss unsere Kenntnis der Anfänge der modernen Malerei in Venedig in dem nebligen Zustand bleiben, in dem sie gegenwärtig ist.**)

---

*) Ich habe jetzt das sichere Gefühl, dass er von Giambono ist.

**) Andere Werke, von denen ich allen Grund habe, zu glauben, dass sie von Giambono stammen, sind ein „Heiliger Nikolaus von Bari“ und ein „Heiliger Augustin“, in der Sakristei der Salute, und No. 26 und 28 in der Sala VII des Museo Correr zu Venedig.

II.

Giambono ist der einzige Venezianer, der hier der Kunstbewegung voranläuft, die Padua wegen seiner Lage und Squarcione wegen seines Vorsprungs besassen. Die Rolle, die Squarcione selbst in der wirklichen Erziehung der jungen Künstler spielte, war wahrscheinlich nicht grösser als die vom Mr. Julian in den modernen Pariser Ateliers. Es ist mehr als wahrscheinlich, dass Squarcione, wie heute Mr. Julian, nicht mehr that, als dass er den Schülern eine Gelegenheit bot, zusammenzuarbeiten und von der Gegenwart, wenn nicht dem thatsächlichen Unterricht der grossen Künstler, die in derselben Stadt beschäftigt waren, Nutzen zu ziehen. In Padua wirkten Meister wie Jacopo Bellini, Donatello und Fra Angelico, und die jüngeren Leute studierten wahrscheinlich deren Hervorbringungen und erfreuten sich möglicherweise ihrer thatsächlichen Lehre. Es bleibt immer noch einem Forscher vorbehalten, diese Kunstbewegung zu rekonstruieren, indem er aufzeigt, was für Einflüsse und was für Persönlichkeiten sie bildeten, und ich wage zu prophezeien, dass der Erfolg solcher Untersuchungen im Beweis liegen wird, dass die sog. Schule Squarciones abzüglich der Florentiner Elemente bloss eine embryonische Phase der venezianischen Schule war.*)

*) Squarcione selbst scheint mir jetzt ein Maler von einigem Verdienst gewesen zu sein. Sein einziges authentisches Bild, die „Madonna“ zu Berlin (No. 27. A.) war von einem Mann gemalt, der in einer Hinsicht ein wirklicher Meister war.

Dem Manne von höchstem Genie, der sein ganzes Leben am treuesten zu den squarcionesken Traditionen hielt, ANDREA MANTEGNA, werden auf dieser Ausstellung nicht weniger als neun verschiedene Werke zugeschrieben. Darunter gehören ihm bloss zwei ohne Frage, No. 22, die „Anbetung der Magier“, im Besitz von Louisa Lady Ashburton, und No. 96, eine „Heilige Familie“, im Besitz von Herrn Ludwig Mond. Die „Anbetung“ ist hier nicht in dem gebräuchlichen epiphanischen Geiste behandelt, sondern streng und hieratisch. Neben dem Kind giebt es nur fünf andere Figuren. Als Komposition gehäuft und etwas prunkend in der Farbe mit seinen glänzenden Rots und Gelbs und chokoladenen Streifen, konnte das Bild für ein kultiviertes Auge nie die Quelle eines grossen Entzückens bilden, und der entstellende Firnis, der den grösseren Teil des Werkes heute bedeckt, macht es sogar noch schwieriger, ihm Gerechtigkeit angedeihen zu lassen. In Anbetracht seiner linearen Qualität ist es indessen wunderbar, und als Gefühl hat es viel von jener zarten Schlichtheit, die Mantegna zu einer bestimmten Zeit charakterisierte, wie es die „Madonna“ im Poldi-Pezzoli, in Bergamo und in Dresden, und die „Beschneidung“ in Berlin beweisen. Die „Anbetung“ geht den meisten der eben erwähnten Bilder etwas voran und zeigt sich morphologisch und technisch mit den Kartons von Hampton Court sehr verwandt, von denen die frühesten gerade um die nämliche Zeit geschaffen worden sein müssen. Trotzdem das Thema der Komposition so abgegriffen ist, scheint es auf Mantegnas Handwerksbrüder wegen seiner Originalität einen starken Eindruck gemacht zu haben, denn wir finden davon zahllose Versionen von nie behandelten Malern in vielen italienischen Provinzialgalerien. Die Bewegung der Ma-

donna und des Kindes scheint besonders die Aufmerksamkeit auf sich gezogen zu haben. Bonsignori kopierte sie in einer interessanten Madonna im Besitz von Dr. J. P. Richter, und eine untergeordnete Nachahmung davon hängt gegenwärtig an derselben Wand, No. 12, eine „Jungfrau, Kind und Donator“, die Previtali zugeschrieben wird, aber in der That, wie wir später sehen werden, von einem anderen bergamaskischen Maler herrührt, von Franzesco Santa Croce.

Nicht sehr unähnlich in der Technik, obgleich sie wahrscheinlich eine Kleinigkeit früher datiert und von einer unvergleichlich höheren Qualität, ist Herrn Monds „Heilige Familie“ (No. 96). Das Christuskind steht halb in weissem Kleide mit dem Blick und dem Betragen eines kaiserlichen Kindes auf der Höhe einer elliptischen Mauer, die wie ein Brunnenrand aussieht, aber, so erzählt es uns der Katalog, den „Hortus Clausus“ darstellt. Neben ihm steht der kleine Johannes, der sich mit einem anrufenden Blick an ihn wendet. Auf derselben Höhe erscheint zur Rechten der vornehme Kopf des „Heiligen Joseph“ und innerhalb des „Hortus Clausus“ sehen wir in Profil das Brustbild der Jungfrau, die sich im Gebet vorwärts neigt. Diese mit edelsteingleicher Genauigkeit umrissenen und von der verfeinertsten Strenge des Ausdruckes zeugenden Figuren heben sich von einem dunkeln Orangenbaum ab, an dem die goldene Frucht schimmert. Ob wir diese Leinwand hinsichtlich der Linie oder der Farbe — einer Qualität, die Mantegna nicht oft absolut beherrscht — ob hinsichtlich der Modellierung oder des Ausdruckes, wir werden schwerlich unter den anderen Werken des grossen Paduaners einen Nebenbuhler für sie finden und niemals einen, der ihm überlegen wäre.

Lord Pembrokes „Judith“ (No. 125) ist ein kleines Stück, das ich trotz meiner Ueberzeugung, dass es nicht von Mantegna selbst ist, nicht leicht missen möchte. Die Komposition unterscheidet sich beträchtlich von den beiden wohlbekannten Versionen dieses Gegenstandes durch Mantegna, von der cameengleichen Zeichnung in den Uffizien, so antik in der Form und so modern im Gefühl, und von dem prächtigen monochromen Stück, das jüngst im Besitz von Col. Malcolm war.*) Lord Pembrokes Tafel erinnert etwas an den Stich von Zuan Andrea, und sie enthält Fehler, die Mantegna selbst schwerlich gemacht hätte. Das Haupt der Judith ist, obgleich grandios antik, ausserordentlich hart in der Modellierung, und die alte Dienerin nimmt in ihrer Anstrengung, das Gleichgewicht zu behalten, während sie den Sack offen hält, der Holofernes' Kopf aufnehmen soll, eine Stellung ein, die fast lächerlich ist. Die Farbengebung ist prunkend gelb und nelkenrot in Verhältnissen, die mir bei keinem der ursprünglichen Werke Mantegnas bekannt sind, und die Zeichnung enthält trotz ihrer Genauigkeit ein kleinliches Element, das, wie ich meine, mehr die mühsame Anstrengung des emsigen Nachahmers verrät, als die gehorsame Hand des Schöpfers. Und zu all diesen Einwänden gegen die kleine „Judith“ tritt einer, der sie vielleicht alle überwiegt. Nämlich der: in dem Werk eines Meisters, dessen Entwickelung von Anfang bis zum Ende fast ohne eine Lücke verfolgt werden kann, muss jedes originale Bild seinen leicht bestimmbaren Platz haben, wenn nicht thatsächlich zwischen zwei gut beglaubigten Bildern, so doch wenigstens in einer kleinen Gruppe von bestimmtem Datum.

*) Jetzt in der National Gallery zu Dublin.



PHOT. HOUGHTON.] [SAMMLUNG PANCIATICHI-XIMENES, FLORENZ.

PIETÀ



Nun haben wenige Künstler eine stetigere Entwickelung gehabt, als Mantegna. Jedes Bild, das sich als ein Werk von ihm ausgiebt, muss sich darum in Reih und Glied mit seinen ausser Frage stehenden Gefährten einordnen können, bevor wir es anerkennen. Aber die „Judith" von Lord Pembroke wird vergebens nach solchen Genossen suchen. Sicherlich wird sie ihre natürliche Stelle nicht neben dem Triptychon in den Uffizien finden, von dem sie sich in Form und Farbe, ebenso wie in Qualität unterscheidet; noch weniger wird sie unter Werken rangieren, die viel von ihrer eigenen Härte an sich haben, den jetzt verstreuten *Predellen* von San Zeno (im Louvre und in Tours) oder dem „Todeskampf im Garten", den die National Gallery jüngst von Lord Northbrook erwarb. Von allen diesen ist sie im Geist nicht weniger als in der Farbe verschieden. Am nächsten verwandt mit dieser „Judith" ist thatsächlich ein Bild, wie der kleine „Heilige Sebastian" zu Wien (Kaiserliche Galerie, No. 81), in dem ich ebenfalls, trotz der griechischen Signatur und trotz seines hohen Wertes, nie den Strich von Mantegna selbst habe sehen können. In beiden sehe ich Leistungen von bemerkenswert kompetenten Nachahmern, wenn sie nicht wirklich beide von derselben Hand herrühren.*)

Weniger tüchtige, obgleich immer noch ausgezeichnete Nachahmungen nach Mantegna sind zwei kleine mono-

---

*) Nein, sie sind nicht von derselben Hand. Der „Sebastian" scheint mir jetzt ein originales Werk aus der frühesten, mantuanischen Periode Mantegnas zu sein. Die „Judith" Pembrokes finde ich rätselhafter denn je. Stammt sie von Mantegna selbst, kann sie schwerlich lange vor 1490 gemalt sein. Wie soll man sich aber die steife, miniaturartige Genauigkeit bei diesem späten Datum erklären?

chrome Bilder im Besitz von Mr. R. A. Markham,*) deren eines „Dido", das andere nochmals eine „Judith" darstellt (No. 21 und 24). Pendants, die von der nämlichen geschickten Hand ausgeführt sind, die den „Sommer" und den „Herbst" in der National Gallery (No. 1125) hervorbrachte, die dort Mantegna selbst zugeschrieben werden. Zwischen allen solchen Nachahmungen und den originalen Werken besteht ein Unterschied, der freilich leicht übersehen wird, aber von tödlicher Sicherheit ist — der Qualitätsunterschied.

Wir brauchen uns nicht von dem „Begräbnis" Mr. J. B. Carringtons (No. 71) aufhalten zu lassen, einer offenkundig modern gemalten Kopie nach einem Stich; auch nicht von No. 308 und 309, Zeichnungen aus der Sammlung der Königin, die auf eine sehr leichte Begründung hin Mantegna selbst zugeschrieben werden. An der „Madonna" Mr. Charles Butlers (No. 4) können wir indessen nicht so leicht vorübergehen. Sie ist als Replik eines Bildes zu Berlin katalogisiert (No. 27), das bis jüngst für einen fraglosen Mantegna galt, das aber im letzten Katalog als Werk der Gehilfen, oder möglicherweise „des jungen Giovanni Bellini, unter dem Einfluss von Mantegna und Donatello" zugestanden wurde. Da das Bild von Mr. Butler wegen seiner schlechteren Erhaltung, soweit es die Madonna und das Kind betrifft, mit dem zu Berlin identisch ist, will ich die beiden Werke zusammen behandeln. Die Unterschiede liegen darin, dass der landschaftliche Hintergrund von einem vollen blauen Hintergrund auf dem Berliner Bild ersetzt ist, während das gekrönte Haupt von paduanischem Charakter auf der Brustwehr hier, sich dort in einen leeren *cartellino* verwandelt.

*) Jetzt Mr. J. E. Tayler gehörig.

Ueberdies ist die Berliner „Madonna“ von einem Rahmen umgeben, der nackte kleine Engel enthält, die die Instrumente der Passion tragen, und bronzefarbene Cherubim zwischen den Gruppen. Analysieren wir nun diese Bilder. Die Madonnen gleichen in Typus, Haltung und Ausdruck keinem allgemein anerkannten Werke Mantegnas, aber sie nähern sich hart der Bartolommeo Vivarini signierten „Madonna“ in der National Gallery (No. 284). Die Zeichnung der Augen, der Nase, des Mundes und der Hände ist gleichfalls vivarinesk, aber — Bartolommeo modelliert niemals so plastisch und so klassisch. In diesem Punkte sind die Werke mantegnesk; noch mantegnesker ist das Kind, dessen Ohr und dessen Falten an der Leinengewandung alles von Mantegna haben, mit Ausnahme der Qualität. Kommt man zu der Umrahmung des Berliner Bildes, so ist man sogleich von den nackten kleinen Kerlen betroffen, in deren Ausführung alles liegt, bloss kein Reiz, und die eine von B. Vivarinis ganz und gar verschiedene Auffassung des nackten Putto merken lassen. Andererseits erinnern die Cherubim (man vergleiche die Neapler Altartafel) weit mehr an den letzteren als an Mantegna. Nichts lässt in diesen Werken den Gedanken an Giovanni Bellini aufkommen, sondern wir haben es, wie wir aus unserer Untersuchung erfahren, mit einer Persönlichkeit zu thun, die zwischen Vivarini und Mantegna steht. Wir sollten gezwungen sein, die Hypothese Mantegna kraft der Rohheit der Cherubim, der Schwerfälligkeit der Putti und der durchgängigen Leblosigkeit der Linie zurückzuweisen, auch wenn nicht so viel vorhanden wäre, das uns an Vivarini erinnerte; während das Werk im Hinblick auf den letzteren, auch wenn man die vielen mantegnesken Motive auf die Seite legt, zu klassisch und zu plastisch.

ist. Sein wirklicher Urheber muss eine Persönlichkeit gewesen sein, die mit den Gewohnheiten Bartolommeo Vivarinis vertraut und unfähig war, sie abzuschütteln, auch wenn sie alle möglichen Anstrengungen machte, Mantegna nachzuahmen. Just wer er war, welchen Namen er hatte, ist ein Problem, das noch zu bestimmen ist. Wenn man nach den Datierungen jener Werke Mantegnas und Vivarinis urteilt, denen diese „Madonnen" am meisten gleichen — den Mantegna-Bildern in den Uffizien und den Vivarinis der National Gallery zusammen mit seinen 1464 und 1465 signierten Werken zu Venedig und Neapel — müssen diese beiden Bilder zwischen 1460 und 1470 gemalt worden sein.

III.

BARTOLOMMEO VIVARINI werden zwei Werke zugeschrieben, beides indessen Schulbilder. Die „Madonnen“ von Mr. G. Mc Neil Rushforth (N. 33) scheint ursprünglich einen goldenen Hintergrund gehabt zu haben, den irgend ein späterer Eigentümer mit einer Landschaft zu bedecken beliebte. Mr. Charles Butlers „Tod der Jungfrau“ (No. 44) ist dadurch interessant, dass sie die Art anzeigt, wie der Gegenstand von den muranesischen Malern behandelt wurde; sonst ist es von geringem Wert. Die Aufschrift OPUS FACTUM VENETIIS PER BARTHOLOMEVM VIVARINVM DE MVRIANO, 1480, ist, wie man herausgefunden hat und wie es in der That offenkundig ist, die klare Feststellung der Thatsache, dass es ein im Auftrag oder unter der Oberaufsicht Bartolommeos geschaffenes Werk ist, nicht von ihm selbst und nicht für eine venezianische Bestimmung, denn das Wort *venetiis* bezieht sich nur auf provinziale Eigentümer.

IV.

Nirgends anders in der Welt kann CARLO CRIVELLI, der getreue Zeitgenosse Bartolommeo Vivarinis und Schulkamerad unter Antonio da Murano und „Squarcione“, studiert werden wie in London, wo mir wenigstens 19 seiner Werke bekannt sind. Acht davon, darunter die glänzendsten, befinden sich in der National Gallery; der Rest hängt in Privatsammlungen und davon sind acht jetzt in der New Gallery ausgestellt. Es ist schade, dass der früheste aller englischen Crivellis sich nicht auf der Ausstellung befindet — ich meine die höchst interessante „Madonna“ im Besitz von Sir Francis Cook, die in Typus und Charakteristik vorgeschrittener ist als das Polyptychon zu Massa Fermana von 1468 (im Umfang von Crivellis Werken reproduziert, in dem Lehrbuch Mr. Rushforths über diesen Maler*)) und nicht so reif, wie die liebliche „Madonna“ von 1470 in der Bibliothek von Macerata, — sie kann darum sicher von 1469 sein. Das früheste, ebenso das zarteste und entzückendste unter den ausgestellten Bildern ist die kleine bleichfarbige „Madonna“ von äusserster Feinheit, im Besitz von Lord Northbrook (No. 42, gezeichnet OPVS KAROLI CRIVELLI VENETI). An Charakter und Qualität steht sie dem Bild von Macerata

---

*) London, Bell.

sehr nahe. Aus ungefähr derselben Zeit stammt die „Auferstehung“ (No. 50) in der nämlichen Sammlung. Schwerlich später, wenn überhaupt, als diese ist ein Werk, in dem Crivelli an Qualität der Zeichnung, an Schmelz der Fläche, an Energie der Linie mehr als jeder andere Künstler des Westens sich dem nähert, worin die höchste Qualität der japanischen Kunst besteht, wie sie sich besonders in Lacken kundgiebt. Neben diesem ganzen Reiz als Muster hat der „St. Georg und der Drache“ — das Werk, das ich meine (No. 40, früher in der Sammlung Leyland, jetzt das Eigentum von Mr. Stuart M. Samuel*) — jene Feenmärchenstimmung an sich, die erheischt, dass es ebenso wie dieses einen Himmel von Gold haben sollte. In dieser Hinsicht erinnert es an eine andere Version des nämlichen Gegenstandes, die von einem noch nicht festgestellten frühen Venezianer herrührt, an jene in der Galerie Martinengo zu Brescia, die dort Montorfano**) zugeschrieben ist. Mrs. Robert Bensons „Madonna“ (No. 32, bezeichnet CAROLVS CRIVELLVS VENETVS PINSIT, 1472), die nicht ganz so entzückend ist, wie die vorhergehenden Werke, ist nichtsdestoweniger voll Zauber und schliesst sich zeitlich eng an jene an. Die Wendung der Jungfrau nach links, und die rasche Bewegung des Kindes nach rechts zeigen an, dass diese Tafel ursprünglich das Mittelstück eines Polyptychons mit Heiligen auf beiden Seiten gebildet haben muss.

Von späterem Datum und geringerem Interesse sind der „Heilige Georg“ und der „Heilige Dominikus“ (No. 86 und 88) im Besitz von Louisa Lady Ashburton, und die

*) Jetzt im Besitz von Mrs. J. L. Gàrdner, Boston, U. S. A.

**) Möglicherweise war der Urheber derselben Quirico da Murano.

„Heilige Katharina und der Heilige Bernhard (No. 302) von Lord Northbrook. Endlich ist die Ausstellung so glücklich, das prächtige Beispiel eines von Crivelli häufig und stets mit der grössten Leidenschaft und Meisterschaft behandelten Themas zu besitzen — die „Pietà“. Die „Pietà“ von Mr. R. Crawshay (No. 87, früher in der Sammlung Dudley) hat vielleicht nicht ganz die Konzentration, weder in der Gruppierung noch in der Stimmung, der in der Sammlung Panciatichi zu Florenz befindlichen, von 1485, aber sie steht ihr in der Qualität ebenso wie in der Zeit sehr nahe.

Zwei weitere Werke werden in der New Gallery Carlo Crivelli zugeschrieben (No. 5), ein „Triptychon“, im Besitz von Mr. S. Milner Gibson Cullum, und No. 48, eine „Madonna“, im Besitz von Sir William Farrer. Auf dem „Triptychon“ ist die Hand von Vittorio Crivelli sogleich von jedem zu erkennen, der nur zufällig mit den signierten oder in anderer Weise authentischen Werken dieses Nachfolgers von Carlo bekannt ist, von dem die Gegend zwischen Fermo, Ascoli und Sarnano, in der Mark von Ancona, überschwemmt ist. Die „Madonna“ stammt von einer noch untergeordneteren Persönlichkeit, Pietro Alamanno, der, wie Crivelli, zu Venedig geboren,*) lange Zeit in Ascoli arbeitete, wo eine Anzahl seiner schwachen Nachahmungen des grossen Crivelli noch aufbewahrt wird.

---

*) Das wird teilweise durch ein „Polyptychon“ von ihm bewiesen, im Besitz von Mr. Foulke in Paris. Die mittlere Tafel Alamannos trägt die Signatur PETRVS VENETVS PINSIT — womit bewiesen wird, dass er nicht, wie Crowe und Cavalcaselle vermuteten, ein Eingeborener von Ascoli war.

ALVISE VIVARINI



PHOT. DIXON.] [MR. G. SALTING.

PORTRÄT EINES JÜNGLINGS



QUIRICO DA MURANO (?)



PHOT. ALINARI.] [GALERIE MARTINENGO, BRESCIA.

ST. GEORG UND DER DRACHE



V.

Nachdem die venezianische Malerei einmal ihre squarcioneske Phase passiert hat, läuft sie glatt weiter zu ihrem Gipfel in Giorgione und Tizian, in der Zwischenzeit beherrscht von drei grossen Meistern, ALVISE VIVARINI, Gentile Bellini und Giovanni Bellini, von denen jeder eine verschiedene Richtung repräsentiert, jeder seine eigene Nachfolgerschaft besitzt. Sie tauchen zusammen aus dem paduanischen Strudel empor, und obgleich ihr gemeinsamer Ursprung am Ende augenscheinlich ist, gehen sie weiter und weiter auseinander, Alvise widmet sich hauptsächlich dem Ausdruck sehr tief gefühlter seelischer Erregungen und einer fesselnden Porträtkunst; Gentile der historischen und ceremoniellen Malerei; Giovanni Bellini der Ausbeutung des aufdämmernden Sinnes für die Schönheit, zu deren Erfassung im Leben ringsum das Studium der wiederentdeckten alten Kunst die besten Geister führte. Wenn wir unseren Weg durch den Rest der in der New Gallery ausgestellten Bilder weiter verfolgen, werden wir am besten thun, die Werke von jeder der erwähnten Schule gesondert zu behandeln, indem wir mit denen Alvises beginnen, die schliesslich ein grösseres Residuum an alten Traditionen mit sich führten, als jede der beiden anderen Schulen. Man wird mich, meine ich, dafür entschuldigen, dass ich

mit dem Anspruch vorgehe, die Rekonstruktion von Alvise Vivarini und seiner Schule, die ich in meinem Buch über Lorenzo Lotto gegeben habe,*) sei in ihren Hauptzügen richtig. Nach dieser Hypothese bildeten Cima da Conegliano, Montagna, Basaiti und Andrea Solario — um nur Künstler zu erwähnen, die in dieser Sammlung vertreten sind — einen vollständigen Teil der Schule Alvises, während Antonello da Messina eng damit verknüpft war.

Alvise selbst wird ein Werk zugeschrieben, das im Falle, dass es ihm wirklich zugehört, die Vernachlässigung reichlich rechtfertigen würde, der er anheim gefallen ist. Es ist eine Predella in drei Teilen, die den „Tod der Jungfrau" darstellt (No. 6, im Besitz von Mrs. B. W. Currie). Sie zeigt den Stil einer Periode, in der die venezianische Schule sich noch nicht gänzlich von den anderen oberitalienischen Schulen getrennt hatte, die durch die squarcioneske Form gingen. Auf den ersten Blick erwecken darum diese Tafeln die Meinung, sie stammen von irgend einem ferraresischen Meister — irgend einem robusten Bruder von Ercole Roberti. Die weitere Untersuchung ergiebt jedoch gewisse Manieren und ein Etwas des Geistes — wenn ein solches Wort in Verbindung mit einem so dummen Menschen gebraucht werden kann! — von Lazzaro Sebastiani, der in seinen früheren Jahren dem Vivarini eng folgte und am Ende des 15. Jahrhunderts der gemeine Imitator von Gentile Bellini und Carpaccio wurde.

Glücklicherweise befindet sich ein echter Alvise auf dieser Ausstellung, und ein Werk, das seinen Ruf nicht diskreditiert; es geht jedoch, wie auch eine Anzahl

---

*) „Lorenzo Lotto, ein Versuch in konstruktiver Kunstkritik." G. P. Putnam's Sons, London und New York, 1895.

seiner Porträts, unter dem Namen Antonello da Messina (No. 142,*) im Besitz von Mr. George Salting). Es ist das Porträt eines Knaben von 15 oder 16 Jahren, etwas herausfordernd und argwöhnisch, aber frei blickend, mit einer *Zazzara* von blondem, über den Augenbrauen kurzgestutzten Haar, der einen Rock von blassem Türkischrot mit einem dunkeln Band querdurch trägt. Alle meine Gründe zu geben, um dieses Porträt für einen Alvise zu bezeichnen, hiesse den in meinem „Lotto“ erbrachten Beweis wiederholen. Hier muss es genügen, die Aufmerksamkeit auf die Farbengebung, auf den Umriss des Gesichtes, den geraden Blick der Augen und die genaue Haartracht zu lenken, in allen diesen Punkten unterscheidet es sich von Antonello und gleicht den Porträts, besonders einem solchen, wie es der Lady Layard zu Venedig gehört, die ich hoffentlich auf zureichende Gründe hin Alvise zugeschrieben habe. Dieses kleine, Mr. Salting gehörige Brustbild, ist der einzige Alvise, der hier ist, aber nicht der einzige in oder bei London. Ein anderer gehört Sir Charles Robinson,**) der ihn ebenfalls Antonello zuschreibt, und noch einer hängt im Windsor Castle, wo er unter dem Namen Lionardo geht. Sie gehören beide zu den grössten Leistungen, welche die venezianische Kunst vor dem Triumph des Giorgionesken erreichte.***)

---

*) Leihweise ausgestellt in der National Gallery.

**) Jetzt im Besitz der Gräfin von Béarn in Paris.

***) No. 236, das „Brustbild eines Mannes“, mit langem Haar und braunem Bart ist ein schwaches Werk von alviseskem Charakter. Es wird niemandem zugeschrieben und gehört Mr. Henry Willett.

VI.

Ich bin glücklicherweise nicht der erste, der die Richtigkeit der Zuweisung des Porträts von Mr. Salting an Antonello in Frage stellt. Crowe und Cavalcaselle haben diese Zuweisung ebenfalls verworfen. Statt dessen wollten sie den Kopf dieses Knaben ANDREA SOLARIO zuschreiben. So wenig ich mit ihnen übereinstimmen kann, ihre Idee ist nicht so weit hergeholt, als es scheinen mag. Solario war in seiner früheren Phase mehr ein venezianischer als ein lombardischer Maler.*) Die wenigen Jahre, die er während des letzten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts in Venedig zubrachte, machten einen unauslöschlichen Eindruck auf ihn. Er scheint zu jener Zeit dem Einfluss von Alvise Vivarini bedeutend ausgesetzt gewesen zu sein; und obgleich es kaum wahrscheinlich ist, dass er persönlich mit Antonello bekannt war, scheint er doch stark von denjenigen seiner Werke angezogen worden zu sein, die damals in Venedig zu sehen waren. Dafür haben wir einen besonderen Beweis in einer jetzt in der New Gallery unter dem Namen Antonellos selbst ausgestellten Tafel (No. 131, im Besitz von Sir Francis Cook), die aber in der That von niemand anders ist als

*) Cf. „Lorenzo Lotto“, p. 119, Anm.

Solario. Es ist ein Brustbild Christi, mit Dornen gekrönt und an eine Säule gebunden, mit geöffnetem Mund und nach oben gewendeten Augen — eine ganz genaue Kopie des Antonello in der venezianischen Akademie (No. 589, photographiert von Anderson, No. 11536). Auf den ersten Blick kann man schwerlich an irgend jemand denken, ausser an Antonello; und die Eingebung der richtigen Urheberschaft dieses Bildes wird wahrscheinlich andern einen ebenso grossen Stoss versetzen, wie mir, als ich sie zuerst von Signor Gustavo Frizzoni bekam, dem kompetentesten Beurteiler der lombardischen Kunst, der lebt. Eine eingehendere Untersuchung ergiebt aber bald die Berechtigung, es Solario zuzuschreiben. Die Ausführung ist, weit davon entfernt, wie wir es auf der venezianischen Tafel finden, brutal zu sein, um der Auffassung gleichzukommen, etwas zart — fast verfeinert. Die Lichter sind weit durchscheinender wie bei Antonello, und die Farbengebung sehr viel bleicher. In der Technik und Farbe ist die Tafel vor uns in der That absolut identisch mit der von Solario gezeichneten „Madonna und die Heiligen“ in der Brera (No. 106), die 1495 zu Murano gemalt wurde: und ebenso mit einer anderen frühen „Madonna“ im Besitz von Signor Crespi zu Mailand. Das Bild von Sir Francis Cook hat in Gemeinschaft mit diesen „Madonnen“ die fast weisse porzellanartige Fleischmalerei; eine starke Aehnlichkeit weist noch ein anderer wohlbekannter Solario auf, der „Ecce Homo“ im Poldi-Pezzoli-Museum, in den perlengleichen Thränen, welche die Wange Christi hinunterrollen — gemalt in einer Art, die Solario so eigentümlich ist. Eine Persönlichkeit von offenem Geist, die all diese Bilder nebeneinander gestellt zu sehen bekäme, würde ohne Zögern auf dem „Christus an der Säule“ die näm-

liche Hand wie bei den drei anderen unbestrittenen Solarios erkennen.*)

*) Antonello, der thatsächlich in dieser Ausstellung überhaupt nicht vertreten ist, werden drei andere Werke zugeschrieben. Die „Veronica“ (No. 10, im Besitz von Mr. G. Donaldson) ist ein schwaches Zeug in antonello-alviseskem Charakter, möglicherweise von Filippo Mazzola. Das „Porträt von Hans Memling“ (No. 59) ist eine ärmliche Kopie des Antonello-Porträts in der National Gallery. Die Zeichnung für eine „Anbetung der Magier“ (No. 329) ist der Beachtung nicht wert.

VII.

CIMA DA CONEGLIANO, Alvises nächstem, und abgesehen von Lotto, fähigsten Nachfolger werden zehn verschiedene Werke zugeschrieben. Darunter können bloss drei für Originale erachtet werden — Lord Brownlows unerwartete und köstliche kleine „Santa Conversazione“ (No. 53), und Herrn Monds jüngste Erwerbungen aus dem Eastlake-Verkauf, ein „Heiliger Markus“ (No. 239) und ein „Heiliger Sebastian“ (No. 245). Vom Rest ist die „Madonna“ von Mr. L. Lesser ein zu peinlicher Gegenstand und von zu jungem Datum, dass wir dabei verweilen brauchten, während der „Ecce Homo“ von Mr. Charles Butler (No. 102) bloss die Kopie eines Bildes von Cima ist, das in der National Gallery hängt (No. 1310) und dort Giovanni Bellini zugeschrieben wird. Mr. Saltings „Jungfrau“ ist ein cimaeskes Werk von dem verheerend fruchtbaren und fast unglaublich proteischen Girolamo Santacroce*). Sir Francis Cooks „Haupt Christi“ (No. 135) ist ein verwirrendes Bild.

---

*) Wenn Girolamo Santacroce heute lebte, wäre er zweifellos ein Chromolithograph, und würde die Volksfrömmigkeit mit Chromobildern heiliger Gegenstände versehen, wie man sie in Kapellen und in den Häusern der niedrigeren Klassen in katholischen Gegenden findet. Andere Malereien von ihm auf dieser Ausstellung sind eine „Auferstehung“ (No. 55), geliehen durch die Korporation von

Die Züge erinnern seltsam an die des jungen Dürer, der Stil lässt an Barbari denken, die Farbengebung an Cima, während eine gewisse Zerstückelung und Kälte eine vlämische Hand anzudeuten scheint. Möglicherweise haben wir hier das Werk irgend eines vlämischen Meisters vor uns, das in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts zu Venedig gemalt ist. Was Mr. Charles Butlers „Erlöser" anlangt (No. 23), Sir B. Samuelsons „Madonna und die Heiligen" (No. 143) und Sir M. S. Stewarts „Madonna" (No. 146), so sind sie wahrscheinlich, wie wir sehen werden, von Rocco Marconi, bezw. Rondinelli und Basaiti.

Wenn wir nun zu den echten Cimas zurückkehren, giebt es wenig über die Tafeln von Herrn Mond zu sagen, es sei denn, dass sie ausgezeichnete Durchschnittsbeispiele der Kunst Cimas sind. Lord Brownlows „Santa Conversazione" ist wie ein grosses Altarstück aufgefasst, aber en miniature ausgeführt und unter Beibehaltung der Breite der Ausführung mit edelsteingleicher Genauigkeit behandelt. Eine bezaubernde Komposition. Ich kann nichts besseres thun, als die im Katalog gegebene Beschreibung hier hersagen: „Kleine Figuren in voller Grösse in einer Landschaft mit Gebäuden im Hintergrund, in der Mitte die Jungfrau, unter einem Baum sitzend, auf ihrem Knie das Kind, das sich

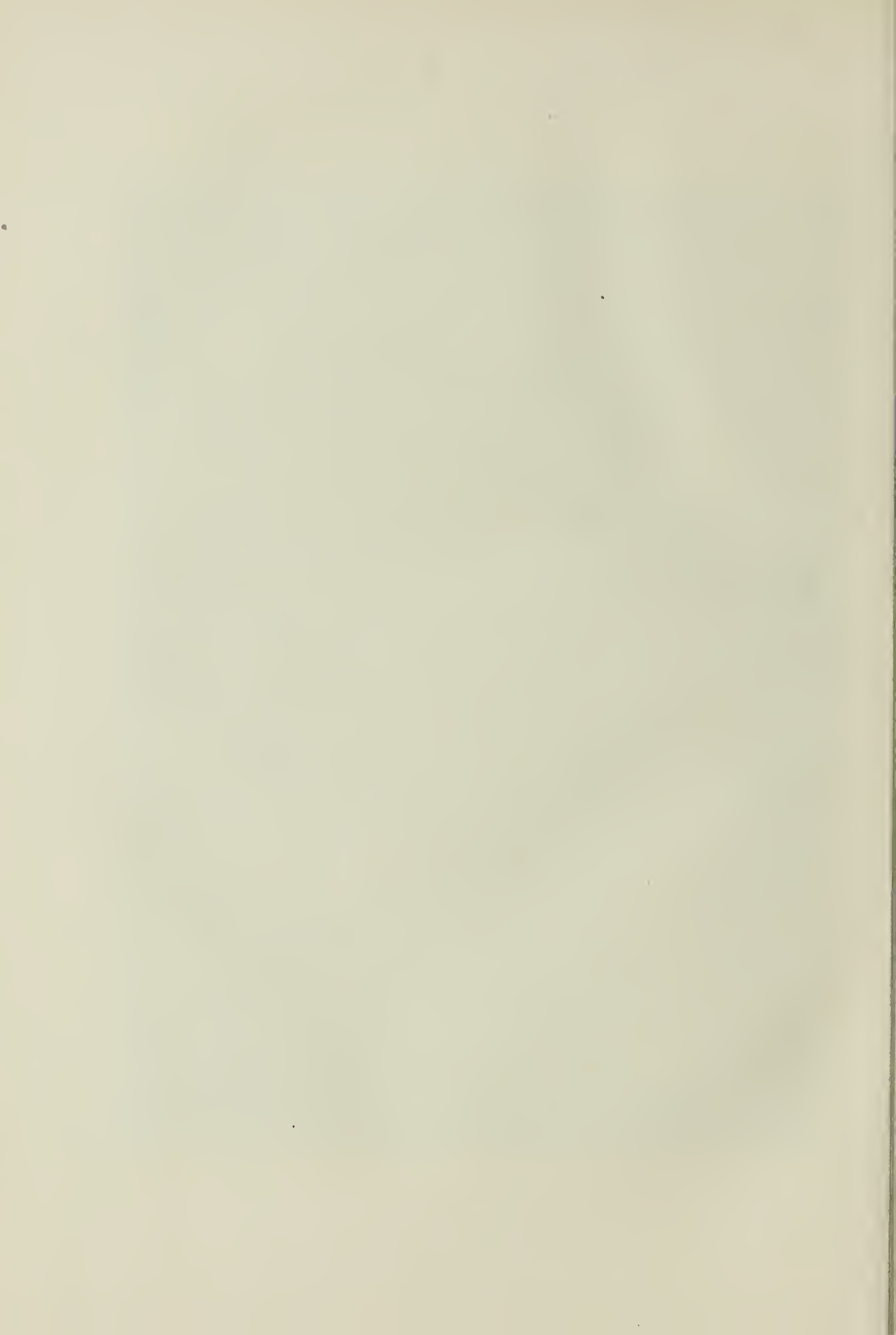
---

Liverpool; ein „Riposo" (No. 122) in seiner späteren Manier, im Besitz von Captain Holford; eine „Madonna und die Heiligen" (No. 7) im nämlichen Besitz und Tizian zugeschrieben, und schliesslich eine von Bissolo gestohlene „Madonna und die Heiligen" (No. 60), die Previtali zugeschrieben wird (geliehen von Lord Northbrook). Die „Madonna und die Heiligen" (No. 139), die Mr. Charles Butler als einen Girolamo ausgestellt hat, ist sogar für ihn zu schwach.



PHOT. DIXON.] [EARL BROWNLOW.

HL. FAMILIE IN EINER LANDSCHAFT



BASAITI



PHOT. DIXON.] [MRS. R. H. BENSON.

JUNGFRAU UND KIND MIT VIER HEILIGEN



einem Engel in anbetender Haltung zuwendet; hinter ihnen der Heilige Joseph; zur Rechten die Heilige Katharina; zur Linken ein anderer Engel mit über der Brust gekreuzten Händen und der Heilige Johannes der Täufer."

Dem möchte ich hinzufügen, dass die Madonna und die Felsenplatte, auf der sie sitzt, fast die nämlichen sind, wie auf dem Wiener Altarstück (No. 19), dass die Landschaft die besten Wirkungen aufweist, die Cima mit Nebeln hervorbringt, die um den Fuss entfernter Berge schweben, und dass das Werk, dem dieses kleine Juwel am nächsten steht, die Dresdener „Vorstellung der Jungfrau" ist (No. 63). Daneben ist eine Zeichnung aus der Windsor-Sammlung ausgestellt (No. 307), die einen Bischof darstellt, der in einer Kapelle auf dem Thron sitzt, mit Heiligen auf beiden Seiten. Diese Zeichnung rührt wahrscheinlich von Cima her und ist von grossem Wert, da sie nahezu, wenn nicht ganz einzig ist.

VIII.

Der einzige Maler, der solchermassen als ein Nachfolger von Alvise Vivarini anerkannt wurde, ist MARCO BASAITI. Er war keineswegs der schlechteste aus der Nachfolgerschaft Alvises, aber vom nämlichen Mittelmass. Er steht in der nämlichen Beziehung zu Alvise und seinen grösseren Schülern, wie Lorenzo di Credi zu Verrocchio und Lionardo; die Parallele zwischen ihnen ist in der That so genau, dass Basaiti wohl der Credi der venezianischen Kunst genannt werden kann. Beide Maler ermangelten nicht nur der Macht, aus sich selbst zu schaffen, sondern auch des Witzes, das zu erreichen, was ihnen ihre Meister lehren konnten. Bloss drei Bilder werden Basaiti auf dieser Ausstellung zugeschrieben, und von diesen ist eines (der „Heilige Hieronymus", No. 62, geliehen von der Korporation von Liverpool) nichts als die ärmliche Kopie eines Montagna im Besitz von Gustavo Frizzoni zu Mailand. Die anderen beiden sind Originale, das „Brustbild eines Edlen" (No. 25, gezeichnet M. BASA) von Mrs. Benson ist ein zerstörtes Werk aus seinen letzten Jahren und die „Madonna" von Mr. Salting (No. 101, gezeichnet MARCO BASAITI P.) ist ein sehr frühes Werk von geringer künstlerischer Qualität, in dem alle alvisesken Manieren übertrieben sind. Es giebt aber wenigstens zwei und mög-

licherweise drei andere bedeutendere Werke Basaitis auf dieser Sammlung, alle im Besitz von Mrs. Robert Benson, und alle Giovanni Bellini zugeschrieben, von denen zwei wirklich die angenommene Signatur dieses grossen Meisters tragen.

Das bedeutendste darunter ist ein grosses rechteckiges Bild (No. 107), 38 Zoll hoch und 60 breit. Bis Morelli seine Augen darauf warf, galt es als ein fragloses Meisterwerk von Giovanni Bellini. Für Morelli war es „der Triumph der Kunst Bissolos" und blieb es für die meisten seiner Nachfolger. Es ist hier nicht meine Absicht, den Beweis zu führen, dass dieses Bild nicht von Giovanni Bellini ist (ich halte es für ausgemacht, dass kaum darnach gefragt wird), sondern zu beweisen, dass Bissolo nichts damit zu thun hatte und dass Basaiti sein wirklicher Urheber war. Zunächst wollen wir einen Blick auf die Komposition werfen. Die Heiligen sind zu beiden Seiten der Madonna in getrennten Reihen angeordnet, eine Form der Gruppierung, deren sich Alvise und häufig seine Nachfolger bedienten, niemals aber Bellini und seine unmittelbaren Schüler, am allerwenigsten Bissolo. Aber die Komposition bietet keineswegs den einzigen alvisesken Zug in diesem Werk. Obgleich die Madonna entfernt an den Typus erinnert, den die Madonnen Bellinis zu St. Franzesco della Vigna in Venedig und in der Brera tragen (No. 297), erweckt sie noch stärker den Gedanken an die Madonna Basaitis in der National Gallery (No. 599), während die Neigung ihres Kopfes und ihr Tuch ebenso wie Haltung und Bewegung des Kindes lebhaft an die „Madonna" von Alvise erinnern, im Besitz von M. Löser zu Florenz, jetzt in der National Gallery (nicht ausgestellt). Obgleich der Heilige Johannes etwas haben mag, das den Täufer auf

Bellinis Bild zu Santa Corona in Vicenza wachruft, hat er dennoch die alviseske Eigentümlichkeit — der man niemals bei Bellini begegnet — den Zeigefinger auszustrecken. Die Heilige Katharina ist nicht nur eine blosse Abwandlung nach der „Heiligen Giustina“ Alvises in der Sammlung Bagati zu Mailand, sondern nimmt auch an den meisten charakteristischen Zügen von Alvises frühem Bild in der venezianischen Akademie teil, dem „Heiligen Laurentius“. Ebenso möchte ich die Aufmerksamkeit auf die auffällige Aehnlichkeit lenken, die nicht nur im Gesicht, sondern auch in der Form der Hand zwischen dieser Heiligen Katharina und derjenigen Lottos mit dem Altarwerk des letzteren in San Bartolommeo zu Bergamo besteht.*) Endlich ist der Heilige Petrus ein Typus, dem man auf der „Madonna mit den Heiligen Petrus und Liberale“ vom Basaiti im Museum von Padua begegnet, und seine Hand mit dem langen so weit wie möglich von den Fingern abgestreckten Daumen ist die typische alviseske Hand. Nun weisen alle diese alvisesken Züge und alle diese Aehnlichkeiten mit Basaiti unverkennbar auf diesen Maler hin, und nicht auf Bissolo, der streng bellinesk ist, mit verschiedenen Formen und verschiedener Stimmung.

Ich verweilte so lange bei diesem Bild wegen der Bedeutung, die es hat und weil es in der Bestimmung unserer Schätzung des Malers, dem wir es zuschreiben, ein Faktor ist. Insofern es überhaupt an Bellini erinnert, erinnert es an Bilder, die ungefähr 1510, wie wir wissen, gemalt wurden und führt uns auf diese Weise zu der Folgerung, dass es ungefähr um diese Zeit zur Aus-

*) Mit noch einer anderen Figur von einem alvisesken Maler wäre sie zu vergleichen, mit der Heiligen von Bonsignori im Poldi Museum, die dort Costa zugeschrieben wird.

führung kam. Möglicherweise wurde Basaiti damals von Bellini beschäftigt, der nach dem Tod Alvises (1503) und Gentiles (1507) der einzige grosse Meister blieb, an den sich die Venezianer oder die Leute, die unter venezianischem Einfluss standen, natürlich zu wenden pflegten, wenn sie Bilder brauchten. Wie weit er davon entfernt war, der Nachfrage genugthun zu können, kennen wir von der Schwierigkeit, deren Erfahrung eine so hohe Gönnerin wie Isabella d'Este machte, um etwas für sich von ihm zu bekommen. Er scheint sogar zu beschäftigt gewesen zu sein, um Entwürfe zu liefern, und deshalb seinen begabteren Gehilfen erlaubt zu haben, für ihn zu malen, was sie wollten, es als Werkstattserzeugnis zu verkaufen und mit seiner Handwerksmarke zu versehen. Das kann die Erklärung der Signatur auf dem Altarstück von Mrs. Benson sein, die hingeschrieben ist — kein allgemein anerkannter Bellini ist so gezeichnet — dennoch lässt mich die Roheit seiner Ausführung an ihrer Authenticität zweifeln.*)

Wenn diese Hypothese der Beziehung zwischen Basaiti und Bellini richtig ist, würde sie den anderen Basaiti von Mrs. Benson, der Bellini gezeichnet ist mit einer augenscheinlich alten Signatur, vollkommen erklären. Er ist ein kleiner „Heiliger Hieronymus“ (No. 169) von sehr alviseskem Charakter, mit Haarlocken, die solchen auf dem Werk zweier Alviseschüler Cima und Jacopo di Barbari**) genau gleichkommen, mit einer alvisesken Hand, wie er im Anblick einer Landschaft sitzt,

*) Eine allerjüngste Theorie der deutschen Kunstwissenschaft möchte diese und einige andere Werke, die ich Basaiti gegeben, einem — „Pseudo-Basaiti“ zuteilen.

**) Barbari ist ein nichtitalienisches Porträt (No. 114) falsch zugeschrieben.

die an mehrere von Basaiti erinnert, besonders jener auf den „Ruf der Kinder Zebedäus'“ (venezianische Akademie No. 39). Die Felsen sind hornfarbig, wie wir sie beständig bei Basaiti und niemals bei Bellini finden, und der tiefblaue Himmel gleicht einer sehr alvisesken Arbeit, die dicht daneben hängt, Lottos „Danaë“ (No. 80, im Besitz von Mr. Conway). Wenn das Datum 1505 ursprünglich ist, wie wahrscheinlich, dann beweist es, dass Basaiti wenig Zeit dabei verlor, stetige Beschäftigung bei Bellini zu finden, nachdem er einmal die Altartafel in den Frari vollendet hatte, die von Alvise nach seinem Tode 1503 unvollendet hinterlassen worden war.

Der dritte von den Bellinis der Mrs. Benson, den ich für einen Basaiti halte, ist der kleine „Knabe Bacchus“ (No. 167). Zu dieser Folgerung werde ich von den scharfen blauen Farben, von den Formen und dem Ton der Landschaft geführt. Auf alle Fälle ist er, auch wenn er von Basaiti stammt, nur die Kopie eines Bildes im Besitz von Herrn Mond (früher in der Sammlung Habich), Auffassung und Ausführung desselben sind beide so durchaus im Stil Carottos, dass es unmöglich ist, nicht anzunehmen, dass die Komposition von diesem veronesischen Künstler ihren Ursprung genommen haben muss, ebenso wie er es gemalt hat.*)

*) Als ich dieses schrieb, kannte ich das berühmte Bacchanal noch nicht, das 1514 in der Werkstatt Giambellinos, zum grössten Teil, wie ich glaube, von Basaiti, gemalt wurde. In einer Ecke dieser Komposition finden wir einen Knaben Bacchus, der zweifellos das Prototyp des Bildes von Mrs. Benson war. Carotto war daher der Kopist und nicht Basaiti. Die „Madonna“ von Sir M. S. Stewart (No. 146), die, wie wir bereits bemerkt haben, Cima zugeschrieben wird, scheint, insofern als der gegenwärtige Zustand der Tafel ein Urteil erlaubt, ebenfalls von Basaiti zu sein.

IX.

Ein interessanter und mächtiger Maler, den ich in meinem jüngsten Buch über Lotto in Verbindung mit Alvise zu bringen gesucht habe, ist BARTOLOMMEO MONTAGNA, ein Künstler, der in dieser Galerie bemerkenswerterweise gut vertreten ist. Sieben Bilder werden ihm zugeschrieben und zwei Zeichnungen, und darunter sind vier Bilder und eine Zeichnung thatsächlich von ihm, während zwei entzückende kleine Tondi, die Carpaccio zugeschrieben sind, ihm ebenfalls zugehören. Von allen diesen Bildern ist das zeitlich-erste die „Madonna" von Sir William Farrer (No. 72), vielleicht das frischeste und reizendste wie auch das früheste aller vorhandenen Werke Montagnas. Die Komposition ist die nicht seltene alviseske: die Jungfrau neigt sich leicht über das Kind, das sie in den Armen hält — eine Komposition, wie wir sie bereits auf dem grossen Basaiti von Mrs. Benson gesehen haben. Auf dem Montagna, wie auf jenem Bild und auf den meisten alvisesken Werken hat das Kind dünne Haare, einen grossen Kopf und dicke Glieder. Sein Ohr macht jene Falte in die Wange, die bei den Werken der Nachfolger Alvises so selten fehlt. Die Augäpfel der Madonna drehen sich ein wenig zu tief, ein Fehler, der bei den Vivarini häufig vorkommt, wie bei dem Kind auf der „Madonna" Alvises von 1480 in

der venezianischen Akademie (No. 607), auf der „Magdalena“ Bartolommeos, in der nämlichen Sammlung (No. 584), und auf der „Madonna“ aus dem Atelier Alvises zu Piove del Sacco, bei Padua. Die Landschaft bleibt mit ihren zerklüfteten Felsen, Klippen und kleinen Bäumen innerhalb des vivarinesken Schemas, sie erinnert uns an Alvises eigene Landschaften, an die Landschaften Basaitis, auf der bereits erwähnten „Madonna“ von Mr. Salting, an die Landschaft von Lazzaro Sebastiani auf seiner „Geburt“ in der venezianischen Akademie (No. 100) und sogar an die Landschaften Crivellis.

Ein weiterer alvisesker Zug, den ich nicht zu erwähnen vergessen darf, — alvisesk, obgleich er später so sehr von Giorgione und seinen Nachfolgern ausgebeutet wurde, — besteht darin, bloss die letzten Glieder der Finger zu zeigen, wie hier bei der rechten Hand der Madonna. Etwas später, reifer, aber vielleicht etwas weniger frisch und sicherlich weniger froh in der Farbe ist die „Madonna“ im Besitz von Miss Hertz (No. 78) — nichtsdestoweniger eines der Meisterwerke der venezianischen Kunst. Sie ist bereits so gut bekannt, dass ich hier nicht dabei zu verweilen brauche. Es genüge, zu sagen, dass sie morphologisch ebensogut wie qualitativ dem kritischsten Forschen stand hält, trotzdem die Madonna thatsächlich einen Typus trägt, den mit seiner erloschenen Seele und den karikaturistischen Zügen der bauerntölpelhafte Marcello Fogolino adoptiert hatte. Von einer späteren und fast identischen Periode der Laufbahn Montagnas sind die „Madonnen“, die Lord Cowper (No. 17, gezeichnet OPUS BARTHOLOMEI M.) und Sir B. Samuelson (No. 69) gehören, beide von reicher bituminöser Farbengebung, mit dunklen Landschaften. Die von einer Heiratstruhe

B. MONTAGNA



[SIR WILLIAM FARRER.

MADONNA UND KIND



stammenden Tondi gehören, wie die erste „Madonna", Sir William Farrer, der auf diese Weise sowohl Beispiele vom frühesten wie vom spätesten Stil Montagnas besitzt. Sie stellen die „Geschichte Claudias" (No. 132) dar und eine „Vermählungsscene" (No. 134), und obgleich sie unter dem Namen Carpaccio gehen, lassen die heroischen Typen, die grossen und eckigen Gewänder und die starken glänzenden Rots überhaupt nicht an ihrem wirklichen Urheber zweifeln, besonders nachdem wir genaue Bürgen dafür in einem wohlbekannten Werke Montagnas haben, in den beiden noch auf dem ursprünglichen Cassone im Museo Poldi Pezzoli zu Mailand befindlichen Tondi (photographiert von Marcozzi).

Von den Zeichnungen ist der „Kopf der Jungfrau" aus der Windsor-Sammlung (No. 310, in Kohle) freilich authentisch, wenn auch nicht, wie im Katalog steht, eine Studie für das Bild in der Brera. Von den anderen Montagna zugeschriebenen Werken ist die Zeichnung einer „Männlichen Figur, die einen Globus hält" (No. 311) von niemand, der in Betracht käme; der kleine „Heilige Gabriel" von Mrs. Horner (No. 38) verrät, obgleich er restauriert wurde, sowohl in den Gewändern und im Himmel klar die Hand von Michele da Verona, und die zwei Orgelthüren des Herzogs von Norfolk mit dem „Heiligen Bartholomäus" auf der einen (No. 36) und dem „Heiligen Augustinus" auf der anderen (No. 45) sind in der That montagnesk, aber schwach in der Zeichnung haben sie eine Farbengebung, die von der seinigen ganz verschieden ist. Obgleich Montagna die Ausführung dieser Figuren (die ursprünglich in San Bartolommeo zu Vicenza hingen) überwacht haben mag, so gehört doch die Hand, die ich darin erkenne, einem seiner Schüler, der nicht nur an sich interessiert, sondern auch

wegen der Rasse von Künstlern, die er erzeugte — ich meine den älteren Francesco da Ponte mit dem Beinamen Bassano, mit dessen authentischen Werken, die jetzt in der Galerie seiner Vaterstadt aufbewahrt werden, diese Orgelthüren auffällige Punkte der Aehnlichkeit aufweisen.

In Verknüpfung damit muss ich von denjenigen der anderen Schüler Montagnas reden, die auch in der New Gallery vertreten sind. Obgleich Giovanni Buonconsiglio mit dem Beinamen Mareschalco nicht einmal in dem Katalog erwähnt ist, war er der Schöpfer von wenigstens zwei und wahrscheinlich vier Bildern auf dieser Ausstellung. Eines davon ist sogar signiert. Es ist ein „Ecce Homo" (No. 54, im Besitz von Mr. T. Humphry Ward), von sehr montagneskem Charakter, eine Variation über die Behandlung des Gegenstandes durch seinen Meister im Louvre (No. 1393), aber melodramatisch wie der Charakter Buonconsiglios, obgleich nicht so leidenschaftlich wie sein späteres „Ecce Homo" in der Sammlung von Lady Layard in Venedig. Obgleich die Farbe, die Behandlung und der Geist des Bildes von Mr. Ward klar beweisen, dass es von Buonconsiglio stammt, wird es dennoch Speranza zugeschrieben, weil der letztere ebenfalls Giovanni hiess, und die Signatur lautet IOANNES VICENTINVS PINSIT. Nun ist nicht nur Speranzas Stil verschieden von dem seinigen und ihm untergeordnet, sondern es ist auch nicht wahrscheinlich, dass er „VICENTINVS" zeichnete wie Buonconsiglio, der in der Blüte seiner Jahre fern von der Heimat zu Venedig arbeitete, wo er mit dem Namen Johann von Vicenza im Gegensatz zu dem zu Vicenza lebenden Speranza hinreichend bezeichnet gewesen wäre. Ein späteres Werk desselben Meisters ist die sehr ärmliche „Heilige

Familie mit dem kleinen Johannes und zwei anderen Heiligen“, ebenfalls im Besitz von Mr. Ward (No. 14). In diesem Bild haben wir eine hastige Arbeit der absinkenden Kunst Buonconsiglios, dennoch aber ein Werk, das in Typen und Formen an sein grosses Altarwerk von 1502 in San Rocco zu Vicenza erinnert. Da Mareschalco 1530 noch lebte, ist es natürlich, dass er in seinen späteren Jahren die Mode giorgionesker Gegenstände und Behandlung anzunehmen versuchte. In diesem Licht sehen wir ihn in einem fast entzückenden Freiluft-„Konzert“ in der Galerie von Vicenza (Sala III., No. 94), in einer „Auferstehung“ in der Galerie Carrara zu Bergamo und in einem „Todeskampf im Garten Gethsemane“ in der Galerie Rovigo (No. 127, Mantegna zugeschrieben).

In der im ganzen peinlichen Periode der Laufbahn Buonconsiglios, da er ein alter Mann war und stets etwas roh die blossen Zieraten der ewigen Jugend Giorgiones nachzuahmen versuchte, sehen wir ihn, wenn ich nicht irre, auf Captain Holfords „Dame mit einem Mann in Rüstung“ (No. 75), (die Farbe, der Schnitt des Mundes und der Blick verraten Mareschalco), und auf Mr. Charles Butlers „Gemahlin Giorgiones“ (No. 275, Giorgione selbst zugeschrieben). Speranza, den ich bereits erwähnt habe, ein impotenter Nachahmer von Montagna, ist der Urheber einer sehr kleinen „Heiligen Familie“ (No. 81), im Besitz von M. Léon Somzée, die alle charakteristischen Züge des gemeinen Umrisses, und das Farbendruckartige hat, das seine signierten Bilder in der Brera und zu Vicenza an sich tragen.

X.

Wenn wir Catena für den Augenblick ausser Betracht lassen, der, trotzdem er mit Alvise begann, dennoch die meisten seiner Arbeiten unter dem Einfluss der Bellini, Carpaccio und Giorgione schuf, so haben wir nun alle alvisesken Bilder auf der Ausstellung untersucht und sind bereit, uns den bellinesken zuzuwenden, zuerst jenen des Gentile und seiner Nachfolger, dann jenen des Giovanni und seiner Nachfolger.*)

GENTILE sind vier verschiedene Werke zugeschrieben. Darunter sind die zwei schwachen Porträts, die von den Galerien der Universität Oxford geliehen wurden (No. 39 und 43), nicht bestimmte Werke der veronesischen Schule, während die schwarze Kreidezeichnung der „Zwei Männerporträts“ (No. 325, geliehen von Sir C. Robinson) überhaupt nichts ist. Das vierte indessen — Herrn Ludwig Monds „Jungfrau und Kind“ (No. 47, signiert OPVS GENTILIS BELLINI VENETI, EQVITIS) — ist ein wohlbekanntes Originalwerk, das bis vor kurzem in der Eastlake Sammlung war. In seinem

---

*) Auf der Ausstellung befindet sich kein Originalwerk von Jacopo Bellini. Die „Dominikanerpredigt“ (No. 3, geliehen von den Galerien der Universität Oxford) stammt aus der Schule des Domenico Morone von Verona. Nebenbei ist die dargestellte Kirche Sant Eufemia in jener Stadt.

gegenwärtigen Zustand ist dieses Bild mehr interessant als erfreulich, es muss stets durch den rohen Thron im schlechtesten italienischen Geschmack, auf dem die Jungfrau sitzt, verdorben gewesen sein. Das war aber auch kein Gegenstand, den Gentile gut behandelte. Obgleich er, wie der Titel in der Signatur anzeigt, dieses Bild im Anfang der 80er gemalt haben muss, zu einer Zeit, da Giovanni bereits seine höchst individuellen und rührenden Madonnen malte, ist Gentiles Jungfrau hieratisch, fast byzantinisch, und zeigt keinen Fortschritt über das ihm von seinem Vater Jacopo hinterlassene Modell hinaus, sie erinnert in der That lebhaft an eine Jungfrau von dem letzten, die jetzt in der Galerie Tadini zu Lovere ist (photographiert von Oliari zu Brescia).

Nicht zu Bildern gleich diesem müssen wir uns wenden, wenn wir uns eine angemessene Meinung von diesem vielleicht grössten der praegiorgionesken Venezianer bilden wollen, sondern zu seinen wenigen Porträts und seinen historischen Gemälden, die unglücklicherweise noch seltener sind — die meisten seiner Werke wurden von Feuer und anderen Unfällen zerstört. In Anbetracht der Seltenheit dieses grossen Meisters, studieren wir um so eifriger seinen getreuen Nachfolger und Vulgarisator VITTORE CARPACCIO.

XI.

Wir sehen ihn hier nicht in seiner charakteristischsten Fähigkeit, derjenigen eines *Raconteurs*, sondern als den Schöpfer einer Heiligenfigur und eines Paars Zeichnungen. Die Heilige ist die entzückende Darstellung eines Weibes, in die fröhliche Tracht der Zeit gekleidet, an einem Seeufer sitzend, lesend (No. 49, geliehen von Mrs. Robert Benson), vielleicht das Fragment irgend einer „Santa Conversazione".*) Von den Zeichnungen stellt eine aus der Windsor-Sammlung (No. 306, eine getuschte Federzeichnung) die „Darbietung der Jungfrau" vor und enthält im Hintergrund eine phantasievolle Version des Heiligen Petrus von Bramante; die andere ist eine schöne Skizze zu einem „Porträt eines bärtigen Mannes", geliehen von Sir C. Robinson (No. 341, schwarze Kreide und Bister, gehöht mit weiss).

Der Katalog weist indessen Carpaccio noch vier Bilder und noch zwei Zeichnungen zu. Bei zwei von den Bildern, Sir William Farrers Tondi (No. 132 und 134) haben wir bereits gesehen, dass sie von Montagna sind. Lord Batterseas „Heiliger Bernhard" (No. 246) ist nicht von Carpaccio. Mrs. Horners „Allegorische

---

*) Der identischen Figur begegnet man auf einer „Geburt der Jungfrau" in der Galerie Lochis zu Bergamo, dort Carpaccio zugeschrieben, von dem sie nicht gemalt wurde, wenn auch gezeichnet.

Scene“ (No. 68) ist, wie von dem allgemeinen Ton, von den Typen, den Händen, den Gewändern, und der Landschaft bewiesen wird, ein Werk des Michele da Verona, der häufig das Glück hatte, unter dem Namen Carpaccios zur Seligkeit zu gelangen. Sir C. Robinsons Zeichnung eines „Mannes mit einem Stab“ (No. 323) ist zu schwach für Carpaccio, und das nämliche hat statt bei Mr. G. Donaldsons „Figur eines Mannes“ (No. 333).

XII.

Carpaccio war natürlich nicht der einzige Nachfolger, den Gentile Bellini hatte, aber er ist der einzige von Bedeutung, der auf dieser Ausstellung vertreten ist. Da Bartolommeo Veneto nicht nur ein untergeordneter Künstler ist, sondern auch einer späteren Generation angehört und so vielen Einflüssen ausser denen Gentiles unterliegt, wird es uns am dienlichsten sein, ihn nicht an diesem Punkt, sondern erst später zu behandeln. Wir werden uns darum Gentiles Bruder zuwenden, GIOVANNI — dem Bellini — dessen Schicksal hingebungsvoller überliefert worden und von dessen Werk der ganze Komplex auf uns gekommen ist. In der That, trauten wir allen Katalogen, die es giebt, die Zahl seiner Bilder wäre Legion! Allein auf dieser Ausstellung zum Beispiel werden ihm 18 oder 19 Werke zugeschrieben. Darunter sind bloss drei thatsächlich von ihm — diese Proportion von ungefähr 1 zu 6 ist das gewöhnliche Verhältnis originaler Bellinis zu bloss zugeschriebenen Bildern! Basaiti ist, wie wir bereits gesehen haben, für drei von diesen sogenannten Bellinis verantwortlich (No. 107, 167 und 169, alle im Besitz von Mrs. Benson); Rondinelli war der Schöpfer von zwei anderen (No. 2 und 103); Catena von zwei weiteren (No. 84 und 251); Rocco Marconi vielleicht von dreien

GENTILE BELLINI



PHOT. DIXON.] [MR. LUDWIG MOND.

MADONNA UND KIND





PHOT. DIXON.] [GALERIE DORCHESTER HOUSE.

PORTRÄT EINES JÜNGLINGS



(No. 19, 111 und 149); während eines, eine „Madonna“ (No. 26, geliehen von Lady Lindsay), von Filippo Mazzola sein kann, dem wir bereits als dem möglichen Urheber der „Veronica“ begegnet sind (No. 10). Ein anderer „Bellini“, eine Heilige Familie, stammt, wie wir gesehen haben, von Speranza; ein weiterer (No. 168) ist eine Kopie der „Beschneidung“ auf Castle Howard; und endlich ist der „Christoforo Moro“ im Besitz von Lord Rosebery (No. 63) eine wertlose Arbeit von keinem bestimmbaren Charakter. Von den Bellini zugeschriebenen Zeichnungen scheint Sir C. Robinsons „Kopf eines jungen Mannes“ (No. 347) die Leistung irgend eines venezianischen Schulknaben zu sein, und Mr. G. Donaldsons „Kopf eines Mannes“ (No. 336) ist nicht einmal venezianisch und stammt offenkundig von dem früheren Gehilfen Lionardos zu Mailand, von Ambrogio da Predis.

Wir müssen nun alle diese Bilder in Verbindung mit ihren wirklichen Schöpfern untersuchen, vor allem die drei originalen Bellinis. Das früheste darunter (No. 67) ist ein Kniestück der Jungfrau von Dr. J. P. Richter,*) die sich leicht vornüber neigt und das Kind anbetet, das in festem Schlaf auf einer Brüstung vor ihr liegt. Eine ruhige, ernste Komposition und dennoch zart in der Stimmung. Die Madonna steht kräftig da, die Farbengebung ist hell und angenehm. Die Landschaft erinnert an einige der allerfrühesten Werke Bellinis, wie die „Transfiguration“ und der „Tote Christus“ (mit dem nachgemachten Monogramm Dürers), beide im Museo Correr zu Venedig. Die Umrisse sind durchweg ängstlich, wie es bei einem sehr frühen Werk wie diesem erwartet werden konnte, und dass es so früh anzusetzen

---

*) Jetzt im Besitz von Mr. Theo. M. Davis zu Newport, R. J.

ist, kann die ungeschickte Zeichnung des Kindes erklären, da es kaum wahrscheinlich ist, dass ein Meister ein so bedeutsames Stück seiner Arbeit einem Schüler überlassen mochte, während er selbst den Rest ausführte. Zeitlich am nächsten steht dieser „Madonna" das rührende Bild des „Toten Christus, getragen von zwei Engeln" (No. 119), im Besitz von Herrn Ludwig Mond, der vornehmsten aller Versionen Bellinis über diesen Gegenstand, wobei möglicherweise nur das verwandte Bild zu Berlin (No. 28) auszunehmen ist. Die Engel haben fast genau denselben Typus des Kindes auf der „Madonna, mit der griechischen Inschrift" in der Brera (No. 261), und die griechische Inschrift erinnert ebenso wie die allgemeine Technik auf dem Bild von Herrn Mond an die Madonna in der Brera. Wahrscheinlich wurden sie zu ungefähr derselben Zeit gemalt, irgendwo gegen 1475. Der dritte und letzte originale Bellini auf dieser Ausstellung muss mindestens sieben Jahre später gemalt worden sein. Es ist die eindrucksvolle (wenngleich etwas überarbeitete) „Madonna" (No. 79, signiert JOANNES BELLINVS), die jüngst aus der Eastlake-Sammlung in die Hände von Herrn Ludwig Mond überging. Sowohl die Jungfrau, wie das Kind erinnern an die Typen, deren sich Giovanni vor seinen Altarwerken in S. Giobbe und in den Frari bedient, wie wir sie zum Beispiel auf der „Madonna" in der venezianischen Akademie (No. 612) und auf der früheren der beiden Madonnen in der Sammlung Morelli zu Bergamo finden.

XIII.

Während ich die mit dem Namen Bellini gezeichneten Basaiti erörterte, erklärte ich, wie man sich erinnern wird, diese Signaturen als eine Art Handelsmarke der bellinischen Werkstatt. Der erste uns bekannte Gehilfe, der solchermassen das Privileg gehabt zu haben scheint, des Meisters Namen auf seine eigenen Bilder zu setzen, war der Ravennate NICCOLO RONDINELLI, von dessen 25 mir bekannten Werken ein guter Teil die Aufschrift JOANNES BELLINVS trägt. Ein gutes Beispiel bietet die zu dieser Ausstellung von Louisa Lady Ashburton (No. 103) geliehene „Madonna", die in rechtmässiger Weise signiert ist JOANNES BELLINVS P. Auf diesem Bilde stimmen die Gewänder, die aus Papier gemacht zu sein scheinen, die Farbengebung, die Typen, das Kind mit dem dicken Leib und dem lockigen Haar Detail um Detail überein mit den durchaus authentischen Werken Rondinellis zu Rom, Forli, Ravenna und Mailand. Ein gleichfalls unbestreitbarer Rondinelli ist das hübsche „Porträt eines Knaben" (No. 2, geliehen von Kapitän Holford), auf dem der sanfte, feuchte Blick, ebenso wie die Zeichnung und die Farbe unverkennbar den Stil Rondinellis aufweisen. Dass es nicht von Bellini sein konnte, scheint einem Kenner der fernen Vergangenheit aufgefallen zu sein, denn einer seiner früheren Eigen-

tümer hatte die Marmorleiste vorn an diesem Brustbild mit dem entrüsteten Protest beschrieben: „OPVS BELLINI JOANNIS VENETI NON ALITER“.

Nach den meisten seiner Bellini signierten Bilder zu urteilen, muss Rondinelli vor 1500 Giovannis Gehilfe gewesen sein. Nach diesem Zeitpunkt kehrte er nach Ravenna zurück und wurde dort eine Art Apostel der venezianischen Kunst in partibus, es gelang ihm nur, Arbeiten solcher Dummköpfe, wie Palmezzano und den Zaganellis, mit einigen der wenigst wünschbaren, von Venedig importierten Zieraten ausschmücken zu helfen. In seinen eigenen zu Hause gemalten Bildern giebt Rondinelli mehr als einen Hinweis darauf, dass er während seines Aufenthaltes zu Venedig unter den Einfluss Cimas gekommen ist, und wir besitzen in einem der hier befindlichen Bilder ein Beispiel dieses Stils. No. 143, eine „Madonna und Kind mit den Heiligen Katharina und Bartholomäus“, geliehen von Sir B. Samuelson, wird wirklich Cima selbst zugeschrieben, obgleich sie offenbar ein Rondinelli einer späteren Periode ist, mit einem Stil, der entfernt an Cima erinnert, obgleich er noch bellinesk genug ist. Ueber den Einfluss Rondinellis als eines Säemanns der venetianischen Kunst in der Romagna, haben wir einen interessanten Beweis in Mrs. Bensons „Anbetung der Magier“ (No. 74) mit dem Signum BALDASAR FORLIVIENSI PINSIT — ein Bild, das seinen Schöpfer, Baldassare da Forli, als einen Maler zehnten Ranges enthüllt, der die Manieren von Rondinelli und Palmezzano zusammenbuttert.

XIV.

FRANCESCO BISSOLO stand noch 1500 in ganz derselben Beziehung zu Giovanni Bellini, wie Rondinelli vorher, und es ist die Frage, welcher von diesen beiden Gehilfen der schwächere und abhängigere war. Was Bissolo anlangt, so haben Crowe und Cavalcaselle seinen Stil passend als sassoferratomässig beschrieben und ihn selbst als den „Lo Spagna von Venedig". Seine Entwickelung haben sie indessen nicht so gut verstanden. Indem sie die auffällige Aehnlichkeit zwischen seiner „Verkündigung" (jetzt im Besitz von Mrs. Robert Benson und hier ausgestellt, No. 35, signiert FRANCISCVS BISSOLO) und gewissen Bildern Catenas bemerkten, zogen sie den Schluss, dass sie Bissolos frühestes Werk wäre, wobei sie scheinbar von der rein apriorischen Voraussetzung ausgingen, dass Bissolo eher vor seiner bellinesken Phase catenesk war, als nachher. Dieser Theorie stemmt sich der unübersteigbare Einwand entgegen, dass Catena selbst den Stil, den Bissolo in der „Verkündigung" nachahmte — den Stil, der in der Art erscheint, wie Kammer und Landschaft gemalt sind, und in der allgemeinen Farbengebung — erst in seinen späteren Jahren annahm, als Giovanni Bellini bereits tot war.*) Unfähig, etwas aus sich selbst zu schaffen,

*) Eine weitere Bestätigung dessen, dass diese „Verkündigung" eher ein späteres Bild ist als ein früheres, liegt in der italienischen oder halbitalienischen Form der Signatur — die lateinische Form war zu Giambellinos Lebzeiten de rigueur.

musste sich Bissolo stets an jemand anlehnen, und da Bellini tot war, an wen konnte er sich da besser anlehnen als an den einzigen Maler, der, ohne das neue zu verkennen, dennoch treu zu den alten Traditionen hielt, die er selbst nie zu durchbrechen vermochte — ich meine Vincenzo Catena? In seiner früheren, seiner rein bellinesken Manier sehen wir Bissolo auf einem schwachen, aber angenehm farbigen und sonst harmlosen Bild, einer „Madonna mit den Heiligen Paul und Katharina" (No. 155, geliehen von Herrn Ludwig Mond). Dieses Werk teilt genau denselben Charakter mit dem Bild Bissolos im Redentore zu Venedig, das immer noch Bellini zugeschrieben wird, im Typus erinnert es in der That an das Altarwerk des grossen Meisters zu San Zaccaria von 1505 und kann bald danach gemalt worden sein.

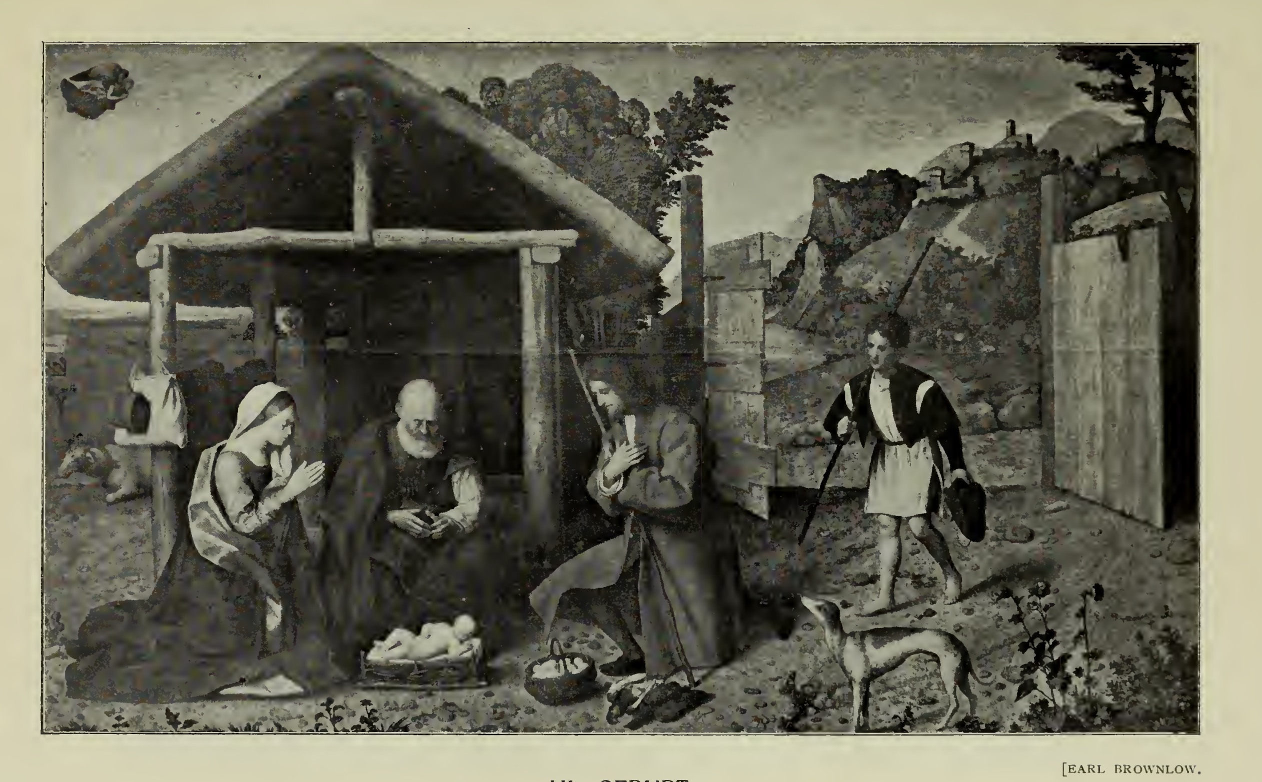
XV.

In Stimmung und Farbe an Bissolo erinnernd, aber von gänzlich überlegenem Charakter, befinden sich auf dieser Ausstellung drei Bilder, die alle Bellini zugeschrieben werden und alle, wenn ich nicht irre, von der nämlichen Hand stammen. Die „Jungfrau und das Kind“ (No. 111, signiert JOANNES BELLINVS), im Besitz von Sir Michael Shaw Stewart, ist eine entzückende Tafel von köstlicher Stimmung und feiner sehr blonder Bernsteinfarbe. Die nämliche Farbe und der nämliche landschaftliche Stil kehren auf einem der entzückendsten Porträts der venezianischen Schule wieder (No. 149, im Besitz von Mr. J. P. Carrington), — dem Brustbild eines munteren selbstbewussten sympathischen jugendlichen Mannes, mit buschigem braunen Haar, der eine schwarze Kappe und einen schwarzen weiss geschlitzten Rock trägt — in der Auffassung ist es sogar Bellini nicht unwürdig, obgleich weit von ihm verschieden. Auf der „Madonna“ von Lord Northbrook (No. 19, signiert JOANNES BELLINVS) mit ihrer ausgezeichneten Landschaft finden wir die nämliche Köstlichkeit der Stimmung und die nämlichen schönen Bernsteinfarben. „Eine Replik der Mittelgruppe eines Bildes im Redentore zu Venedig“, sagt der Katalog. Genau so: Die Komposition ist identisch, die Ausführung ist es nicht. In dieser Hin-

sicht ebenso wie in der Blondheit des Haars, in dem geringen Unterschied der Augenachsen und in der Landschaft schliesst sich die „Madonna“ von Lord Northbrook weit enger an eine Madonna an, die in der Komposition identisch ist und in der Strassburger Galerie hängt (No. 221, photo. von Mathias Gerschel, Strassburg), signiert ROCVS DE MARCHONIB*). Diesem bisher wenig bekannten Maler ROCCO MARCONI, wage ich die drei Bilder zuzuschreiben, die wir behandelt haben. Bisher hatte er nur für einen blossen Nachahmer von Palma und Paris Bordone gegolten, und in seinen späteren Jahren verdiente er diesen schlechten Ruf zweifellos. Auf der Strassburger „Madonna“ sehen wir ihn indessen von Bellini ausgehen, aber mit einer ihm eigentümlichen Hinneigung zu einer sehr blonden Farbe — einer Neigung, die wir reich entwickelt finden auf seinem Meisterwerk, der „Kreuzabnahme“ in der Akademie von Venedig (No. 166). Köstlich und voller Feinheit, wie das Porträt von Mr. Carrington ist, lassen sich doch die Gesichter des toten Christus und der Jungfrau damit vergleichen; und was seinen höheren Geist anlangt, so möchte dies nicht das erste Beispiel sein, dass ein Maler sein gewöhnliches Selbst in seiner Porträtkunst übertroffen hätte (vergl. Cordeliaghi und Girolamo Santacroce auf ihren Porträts im Museum Poldi Pezzoli zu Mailand). Eine weitere Bestätigung findet meine Hypothese in noch einem anderen hier ausgestellten Werk. Es ist die Vollfigur des „Heilands“, die Cima zugeschrieben wird (No. 23, geliehen von Mr. Charles

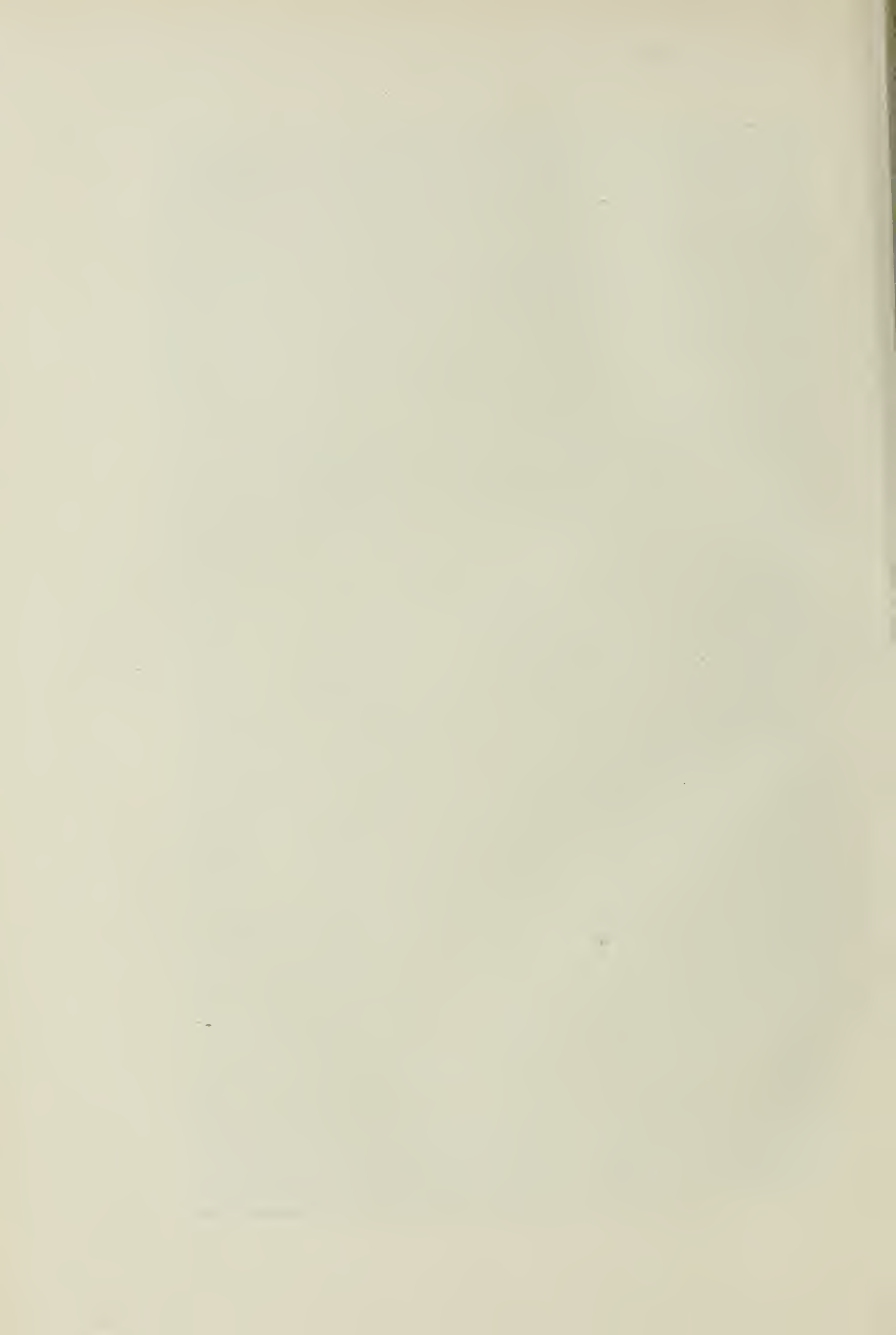
*) Eine andere Version derselben „Madonna“, die fast in jedem Strich der beiden Figuren identisch ist, sieht man in Breslau (No. 187). Reproduziert im illustrierten Katalog des Schlesischen Museums.

CATENA



[EARL BROWNLOW.

HL. GEBURT

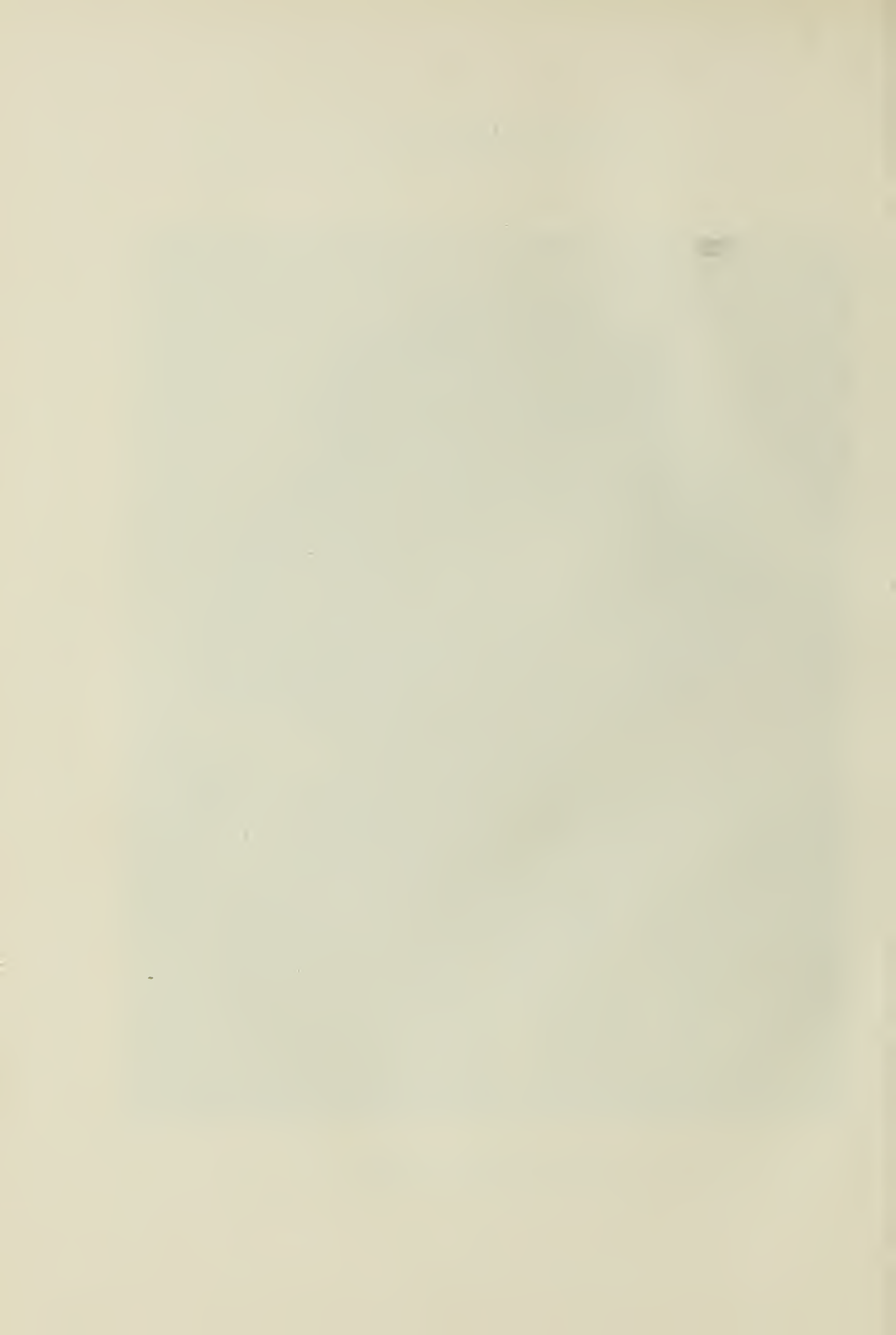


ROCCO MARCONI (?)



PHOT. DIXON.] [MR. J. P. CARRINGTON.

MÄNNLICHES PORTRÄT



B. VENETO



PHOT. HOLLYER.] [MRS. R. H. BENSON.

MADONNA UND KIND MIT ZWEI ENGELN



Butler). Obgleich die Figur sicherlich von Cimas „Heiland“ in Dresden kopiert ist, verraten die Ausführung und die Landschaft ganz klar die Hand Marconis, wie wir sie auf seinen Bildern zu Venedig kennen — nicht nur auf der bereits erwähnten Kreuzabnahme, sondern auch auf den Werken von San Cassiano und San Giovanni e Paolo. Eine sorgfältige und genaue Prüfung enthält nun mehr als einen Punkt, in dem sich dieser „Heiland“ und die drei anderen Bilder gleichen, die ich Rocco Marconi zuzuschreiben gewagt habe. Auch sind es nicht die einzigen Bilder in London, in denen ich die nämliche Hand erkenne, vorzüglich die Roccos. Andere sind die hübsche Landschaft, die man einen Giorgione nennt, im Besitz von Lord Ashburnham (jetzt bei den „Alten Meistern“ im Burlington House ausgestellt, No. 115), auf deren Vordergrund zwei Menschen fechten und ein anderer pfeift; und endlich das Bild in der National Gallery, das den „Tod von St. Petrus Martyr“ darstellt (No. 1252), signiert JOANNES BELLINVS und ausgeführt in seinem *Atelier*.*)

*) Ich lasse diesen Abschnitt über Marconi stehen, weil das, was ich darin sage, wahr sein kann, ich möchte es jedoch als eine Anregung und mit Vorsicht aufgenommen wissen. Marconis künstlerische Persönlichkeit bleibt vage und unvollständig, und ist sicherlich mit derjenigen von Beccaruzzi vermischt worden.

XVI.

Rocco Marconi war bereits ein Maler, der einer Periode des Uebergangs angehörte und ausser denen Bellinis noch anderen starken Einflüssen unterworfen war. Die zwei oder drei anderen Maler, deren Werke wir zu untersuchen haben, bevor wir bei Giorgione anlangen, zeigen ebenfalls einen Uebergangscharakter und — innerhalb der Grenzen der Schule — eine Hinneigung zum Eklektizismus, die Marconi charakterisieren. Der älteste und bedeutendste dieser Künstler ist VINCENZO CATENA, eine Persönlichkeit von beträchtlichem Gewicht in der venezianischen Kunst, dem man bisher nur eine karge Gerechtigkeit hat angedeihen lassen, da die meisten seiner schönsten Bilder immer noch als Bellinis oder Giorgiones gelten. Unglücklicherweise ist hier nicht der Ort, seine künstlerische Persönlichkeit zu rekonstruieren, und so verführerisch der Gegenstand ist, muss ich mich mit einer kurzen Analyse seiner 8 Bilder der New Gallery bescheiden, von denen bloss vier seinen Namen tragen. Das höchste seiner hier befindlichen Werke ist eine grosse Tafel von elfenbeinfarbenem Ton und elfenbeinartiger Härte und stellt die Madonna dar, die ihre Hand auf einen Donator legt, der vom Heiligen Johannes empfohlen wird, während das Kind auf einen anderen Donator blickt, über den eine weibliche Heilige hinausragt (No. 46, geliehen von Miss Hertz, gezeichnet VICENZIVS CHAENA P).

Die Madonna ist im Typus, in der Kleidung und in der Bewegung die einzige, die am Anfang des 16. Jahrhunderts in besonderer Gunst gestanden zu haben scheint, denn man findet sie bei Lotto, bei Basaiti, bei Marco Veneto und bei Catena mehr wie einmal.*) Der Heilige Johannes ist überraschend roh, eine Karikatur vom Täufer Cimas, wie er auf der „Madonna mit den Heiligen Paul und Johannes" erscheint, in der Akademie von Venedig (No. 603) oder auf seinen Altarwerken von Conegliano und Parma. Die Heilige ist jedoch fast angenehm und erinnert im Typus an Cima wie auf den eben erwähnten Altarwerken (photographiert von D. Anderson, Rom) und auf seiner Münchener „Madonna mit dem Heiligen Hieronymus und Magdalena" (No. 1033). Das Kind hingegen sieht wie eine Karikatur Cimas aus, besonders von einem solchen wie auf der Berliner „Madonna und Donator" (No. 7). Der Elfenbeinton und die elfenbeinartige Härte stehen ebenfalls in Beziehung zur Technik Cimas und in der Landschaft erinnert viel an Cima (Zeuge dessen das eben erwähnte Berliner Bild) und an Basaiti. Die Porträts der Donatoren haben indessen etwas von Gentile Bellini. Wie sich Catena in diesem frühen Werk zeigt, ist er ein schwacher Künstler, der sich eng an Cima anschliesst, weniger eng an einen anderen Schüler von Alvise Vivarini, an Basaiti, und der zu gleicher Zeit etwas von Gentile beeinflusst wird.

Das hier ausgestellte Liverpooler Bild (No. 98, signiert VINCENTIVS CHATENA F.), eine „Madonna mit den Heiligen Nikolaus von Bari, Franziskus, einer Heiligen und einem Donator" zeigt Catena schwerlich in einem

*) Zu Neapel, Stuttgart, Berlin, Bergamo bezw. in der früheren Sammlung Pourtalis.

besseren Licht. Er erscheint (besonders im Franziskus) noch enger mit der Schule von Alvise Vivarini verknüpft, er ist hier sogar noch roher, härter und weniger interessant. Beide Bilder gehören einer frühen Gruppe an, von der zwei weitere Beispiele in der Galerie von Budapest sind, eines in der Sammlung Raczinski zu Berlin. Einen beträchtlichen Fortschritt kündigt die „Madonna mit Magdalena und der Heiligen Katharina" an (No. 123, geliehen von der Korporation von Glasgow, und „Schule von Giovanni Bellini" überschrieben)*), sowohl im Ausdruck wie in der Farbe, wenn nicht in der Zeichnerschaft. Das Kind hat den für Catena so charakteristischen festgeschlossenen Mund. Hier begegnen wir zum ersten Male dem Smaragdgrün und dem zarten Rot, die so sehr Catenas Reiz bedingen. Mit einem solchen Werk ist er bereits nicht mehr weit entfernt von der „Madonna mit den Heiligen" (No. 19) zu Berlin und auf dem Höhenweg zu einem Werk wie dem „Kriegsmann das Kind Christi anbetend" in der National Gallery (No. 234, genannt „Schule von Giovanni Bellini")**).

Zu ungefähr derselben Periode der Laufbahn Catenas gehört ein zerstörtes Altarstück, eine „Madonna mit zwei Heiligen und einem Donator", in der Sammlung von Lord Ashburnham (jetzt bei den „Alten Meistern" im Burlington House ausgestellt, No. 116), dessen Urheberschaft in dem Augenblick klar wird, als wir es mit dem von Catena signierten Altarwerk im Dogenpalast zu Venedig vergleichen. Freilich trägt Lord Ashburnhams Bild die Inschrift JOANNES BELLINVS, MCCCCCV., das beweist aber, wenn überhaupt etwas,

*) In der 2. Ausgabe des autorisierten Katalogs wird sie richtig Catena zugeschrieben.

**) Letztlich Catena zugeschrieben.

nicht mehr, als dass Catena, wie Basaiti, 1505 für die Werkstatt Bellinis ebenfalls Bilder ausführte. Ungefähr derselben Zeit, eher etwas später als früher, möchte ich die berühmte „Beschneidung“ von Castle Howard zuschreiben (No. 84)*), die sich immer noch des Ruhmes erfreut, Bellinis prachtvolles Original zu einer über die Länge und Breite von Europa zerstreuten grossen Schar von Kopien zu sein. Freilich ist dieses Bild ebenfalls JOANNES BELLINVS signiert; aber die Typen sind nicht die von Bellini und sind in der That, genau gesprochen, nicht einmal bellinesk. Wo finden wir unter den unbestrittenen Werken Bellinis eine Madonna mit so schwermütigen Zügen, oder eine, die ein Tuch trägt, wie hier? Wo solch ein Kind? Ich vermesse mich hier zu sagen: nirgends. Auf der anderen Seite stammen die Formen — Hände, Ohren und besonders Gewandfalten — ganz klar von Catena. Ihm gehören auch die Typen, und das Kind sieht jenem auf seinem signierten Bild zu Budapest merkwürdig gleich. Was die Technik anlangt, so kommt sie, soweit der sehr schlechte Zustand irgend ein Urteil erlaubt, weit mehr der auf den authentischen Werken Catenas gleich, als auf denen Bellinis, und die Farbengebung mit ihren lebhaften Rots und Grüns wird man vergebens bei Bellini suchen, während sie für Catena höchst charakteristisch ist. Man kann darum fest behaupten, dass wir in dieser „Beschneidung“ ein Werk von Catena haben und von keinem anderen, und überdies eine Uebergangsarbeit von Bildern, wie wir sie bereits untersucht haben, zu Werken, wie wir sie im Augenblick aufnehmen werden. Dass Bellini diesen Gegenstand gemalt haben

---

*) Jetzt in der National Gallery.

kann, ist möglich, und sogar höchst wahrscheinlich, und es scheint, dass die „Beschneidung“ von Castle Howard die freie Version irgend eines solchen Originals ist; der Punkt aber, an den man sich erinnern muss, ist der, dass es kein Original Bellinis ist, sondern höchstens eine Version Catenas. Auch ist es nicht die einzige Version über dieselbe Komposition von Catenas eigener Hand. Eine andere, die ebenfalls mit der Signatur Bellinis versehen und 1511 datiert war, befand sich in der Sammlung Goldschmidt zu Paris. Ueberdies sind die besten Kopien dieses Gegenstandes, wie jene im Palazzo Doria zu Rom, und die unter dem Namen Bellini hier ausgestellte (No. 168, geliehen von Mr. John Stogdon) ziemlich genaue Kopien der Version von Castle Howard, was eher zu der Folgerung hinleiten möchte, dass diese das einzige Original bildete, das je existierte und dass daher thatsächlich Catena selbst die Komposition erfand.

In den vier übrigen Bildern, die von Catena hier ausgestellt sind, sehen wir ihn in seiner letzten Phase — eine Phase, in der er sich als einen Künstler von ausserordentlicher Geschmeidigkeit des Geistes zeigt, niemals zu alt, um zu lernen, und was noch wunderbarer ist, auch nicht zu alt, um frisch zu fühlen, um neue Ideale und neue Stimmungen zu verstehen. Er ist in seinen letzten Phasen giorgionesk, nicht sklavisch, sondern voller Takt, indem er nur so viel von Giorgione annimmt, als er wirklich sich zu eigen machen kann und ihn niemals bloss kopiert. Nicht in seinen Typen — stets der leichtesten Sache, die ein Kopist erfassen kann — sondern in den zarteren Qualitäten, eines erhöhten Schönheitssinnes, einer grösseren Verfeinerung der Linie, einem Entzücken an der Farbe, einem Zauber der

Stimmung liegt der klare Beweis für seine Verknüpfung mit Giorgione. Von den vier Bildern, die hier zur giorgionesken Phase von Catena gehören, wird ihm nur eines zugeschrieben, die „Heilige Familie“ von Mr. J. P. Heseltine (No. 161). Auf diesem Bild gleichen die Typen, die Gewänder, die Farben und die Malerei des Laubwerks überraschend dem „Krieger, das Kind Christi anbetend“, ein Bild, dessen Zuweisung trotz der wunderbaren Uebereinstimmung zwischen Morelli und Crowe und Cavalcaselle, dass es von Catena herrührt, nichtsdestoweniger von den Autoritäten der National Gallery zurückgewiesen wird.*)

So köstlich die „Heilige Familie“ von Mr. Heseltine ist, sie wird noch übertroffen von der „Geburt“ des Lord Brownlow (No. 251, Giovanni Bellini zugeschrieben). Wenige Bilder der venezianischen Schule haben einen Reiz und eine Lieblichkeit, die idyllischer wären; wenige sind mit grösserer Köstlichkeit ausgeführt. Das ganze Holzwerk ist ebenso fein gemalt wie auf dem „Heiligen Hieronymus“ Catenas in der National Gallery (No. 234). Die Lichteffekte sind noch poetischer als auf dem Bild von Mr. Heseltine. Der knieende Schafhirt ist ein venezianischer Edelmann von fast lottesker Feinheit. Darüber kann überhaupt kein Zweifel herrschen, dass diese „Geburt“ von Catena ist. Die Jungfrau, deren Gewänder nebenbei am charakteristischsten für den Meister sind, trägt den Typus der Heiligen Christina auf dem Altarwerk Catenas in Santa Maria Mater Domini zu Venedig; das so fest schlafende Kind ist absolut identisch mit dem auf der unbestrittenen „Madonna und die Heiligen“ zu Berlin; die Malerei des Laubwerks

*) Jetzt acceptiert.

ist genau die nämliche wie auf dem „Anbetenden Kriegsmann“ in der National Gallery, oder auf dem Bild von Mr. Heseltine und der nämliche Knabe, den man auf der von Lord Brownlow näher kommen sieht, erscheint auch im Mittelgrund auf der „Heiligen Familie“ von Mr. Heseltine.

Noch giorgionesker im äusseren Charakter, wie zum Beispiel in der Gewandung und in der Farbe, obgleich sie Giorgione an Zauber keineswegs so nahe steht, ist die kleine „Heilige Familie“ von Mrs. Benson (No. 148, Giorgione zugeschrieben). Der Typus der Jungfrau ist durchaus catenesk, und obgleich der grosse Schwung der Gewänder durchaus an Giorgione erinnert, ist er im Fluss mit den Gewändern des knieenden Schafhirten und des Heiligen Joseph auf dem Bild von Lord Brownlow identisch, während die kleineren Falten des Rockes der Jungfrau so sind, wie man sie überall bei Catena finden kann. Auf der Brownlowschen Geburt geht Catena in der natürlichen, ungezwungenen Assimilation des Giorgionesken so weit, als er kann. Auf der „Heiligen Familie“ von Mrs. Benson, neigt sich sein Pfad bereits ein wenig abwärts, in einer späteren und fast degenerierten Phase erscheint er auf einem Bild wie dem „Christus zu Emmaus“ in der Galerie von Bergamo (Carrara, No. 11, photographiert von R. Lotze, Verona), wo das Alte und das Neue sich nicht mehr zu assimilieren, sondern mehr oder weniger getrennt und episodisch zu bleiben scheinen. Diese Phase Catenas sehen wir in der New Gallery auf dem „Christus und das Weib von Samaria“ von Mr. Charles Butler (No. 154, Altobello Melone zugeschrieben), ein Bild, das in der Farbe und in der Form der Hände und Ohren für die späteren Werke Catenas charakteristisch ist. In Typen und Ge-

LICINIO



[LOUISA LADY ASHBURTON.

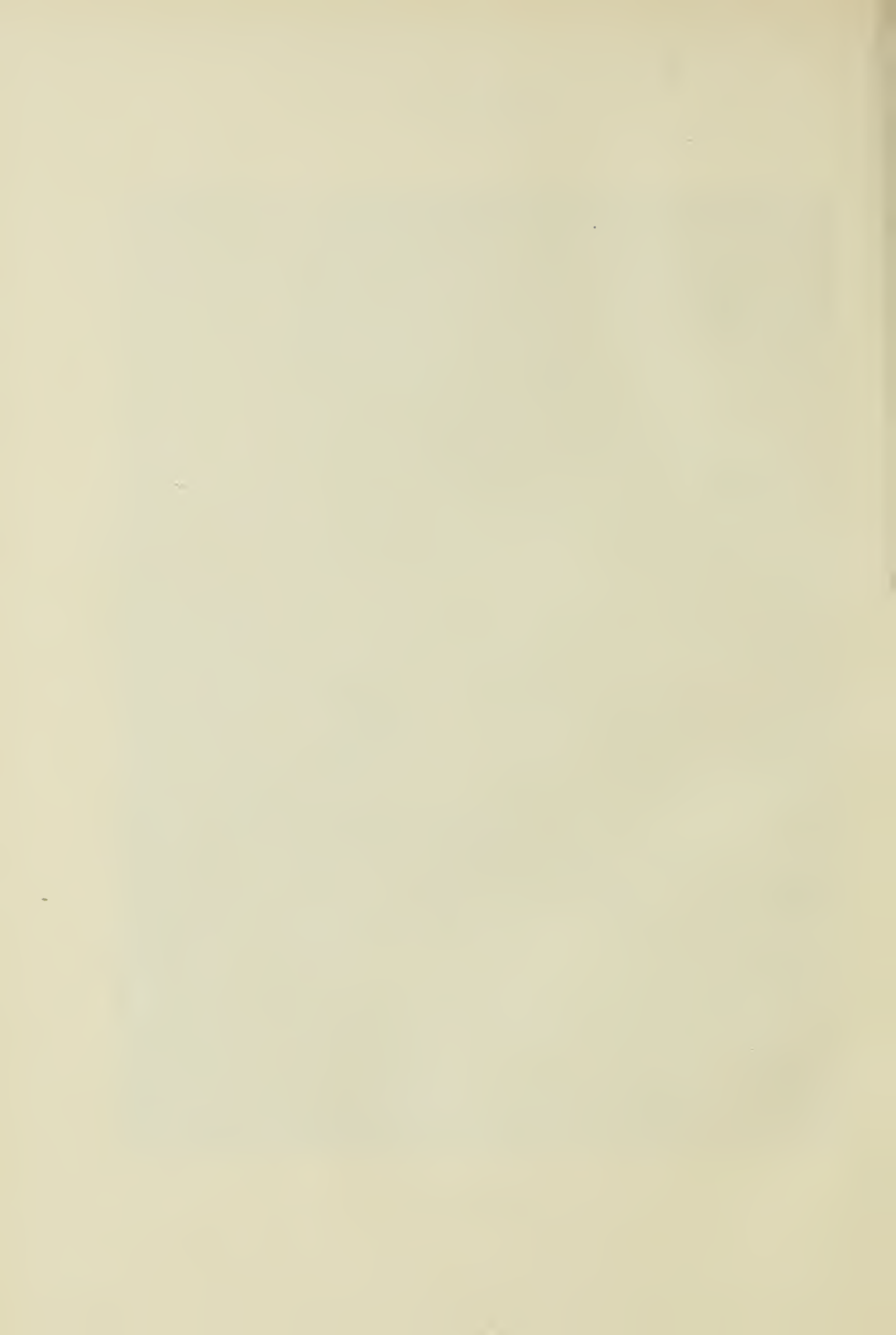
PROFESSORIN VON DER UNIVERSITÄT BOLOGNA

ROMANINO



[GALERIE VON GLASGOW.

MUSIKANTEN



wändern ist es mit dem „Christus zu Emmaus“ identisch, jedoch von einer noch ungleicheren Qualität, ja unbeholfen genug, um an Cariani zu erinnern. Dieser Gedanke zwingt sich durch einen gewissen Zug Palmas in den Figuren auf, mit dem Catena wohl in Berührung gekommen sein kann.

XVII.

Catena war bereits ein Vermischer. Mehr als man denken möchte, kommt der Reiz, der in seinen letzten schönen Werken liegt, auf Rechnung seiner fast unbewussten Kombination der Stile Alvises, der Bellini und Carpaccios. In ihm mag die Natur ihre Hand an einem Giorgione versucht haben, aber er war vielleicht ein Jahrzehnt zu früh geboren, um Erfolg zu haben. Alles, was er nicht vollenden konnte, wurde im Triumph von Giorgione zur Ausführung gebracht, dem es gelang, fast alles beste aus den verschiedenen Schulen von Venedig in ein harmonisches Ganze zu vereinigen, alles von Alvise, alles von den Bellini, und alles von den Carpaccio, was sich zusammen vertrug. Auch konnte diese Kombination überhaupt nicht bewusst sein, denn wir finden sie bereits in seinen allerfrühesten Werken, die es giebt, im „Urteil Salomos" und in der „Versuchung Mosis".

Bevor wir uns indessen zu der Betrachtung der Bilder in der New Gallery wenden, die jenem bezauberndsten der venezianischen Künstler zugeschrieben werden, müssen wir die Werke zweier Maler erwähnen, die beide zu jenem Typus von Menschen gehörten, die — zu allen Zeiten und in jeder Lebensbahn, auch in der Kunstwissenschaft, gewöhnlich — eine gute Gene-

ration hinter den vorgeschrittensten Leuten ihrer Zeit zurückbleiben. In der Zukunft fallen die Meinungen, Gewohnheiten und Leistungen dieser *rétardataires* fast stets der äussersten Vergessenheit anheim, weil unser Interesse an der Vergangenheit ein Interesse an der vorwärts- und nicht an der rückwärtsschreitenden Thätigkeit einer Periode ist. Unter diesen *rétardataires* giebt es verschiedene Arten: einige sind es wegen ihrer unvermischten Dummheit; andere aus bestimmten Interessen; und noch andere wegen der malerischen Kraft ihres eigenen Temperaments. Einen „Rückwärtser" der ersten Klasse finden wir in FRANCESCO SANTACROCE, einen der letzten in BARTOLOMMEO VENETO, die beide, jünger als Giorgione, 30 oder 40 Jahre nach seinem Tode noch prägiorgionesk blieben.

Von Francesco Santacroce, dessen frühestes bekanntes Werk die „Verkündigung" von Bergamo ist, datiert 1504 (Carrara, No. 70), giebt es in der New Gallery zwei Bilder. Die „Jungfrau, Kind und Donator" von Mr. Charles Butler (No. 12, Previtali zugeschrieben*), hat die Typen und die Farbengebung von Francesco Santacroce von ungefähr 1512. Mrs. Benson hat eine „Vermählung der Heiligen Katharina" (No. 16) geliehen, die Catena zugeschrieben wird — wäre sie wirklich von Catena, dann wäre man reichlich berechtigt, die kleine „Heilige Familie" Giorgione zuzuschreiben! — sie ist aber von Francesco Santacroce in seiner reifsten Phase, wie die Landschaft, die Augen der Heiligen Katharina,

---

*) Es giebt ein Bild Previtalis auf der Ausstellung, die „Porträtgruppe" (No. 293, geliehen von Mr. Archibald Stirling in Keir). Die „Madonna und die Heiligen" von Lord Northbrook (No. 60) stammt von Girolamo Santacroce.

der goldene Bernsteinton und die Modellierung es durchaus klar beweisen.

Der stets malerische Bartolommeo Veneto, der in seinem frühesten bekannten Werk, der „Madonna" zu Bergamo von 1505 (Lochis, No. 127), beträchtliche Verwandtschaft mit den bergamaskischen Malern aufweist, ist hier mit mehr als einem Werk vertreten. Das früheste ist ein Bild, das sich sogar noch enger verwandt zeigt mit den Bergamasken, obgleich es etwa fünf oder acht Jahre später gemalt ist, die „Madonna mit zwei Engeln" (No. 11, geliehen von Mrs. Benson), und seinem wirklichen Schöpfer zugeschrieben. Das Antlitz der Madonna auf diesem Bild scheint bereits jenes der Jüdin von germanischem Typus zu sein, die wir auf dem signierten Bild Bartolommeos in der Sammlung Melzi zu Mailand finden — ein Weib, das dargestellt ist, wie sie einen Ring mit einem Hammer spaltet — irgend eine verheiratete Jessica, mit der Bartolommeo die Rolle Lorenzos gespielt haben mag. Jenem Bild steht eine andere Version mit dem nämlichen Modell sehr nahe, diesmal als „Heilige Katharina" (No. 8, geliehen von der Korporation von Glasgow). Ihr Haar gleicht weniger gewundenem Draht, wie auf dem Melzi-Porträt, aber andererseits bildet sie ein Verbindungsglied zwischen der Frankfurter „Courtisane" (No. 13), die, wie die „Heilige Katharina", ihr Haupt mit Blumen bekränzt hat — und vervollständigt den Beweis, obgleich es ausser Frage stand, dass das Frankfurter Bild von Bartolommeo ist. Sogar Thode und Müntz würde ihr tiefer Glaube genommen werden, dass die Frankfurter „Courtisane" von Dürer stammt, wenn sie sie mit den Photographien der anderen unbestrittenen Werke verglichen. Ebenfalls von Bartolommeo, obgleich Sebastiano del Piombo zu-

geschrieben, ist das schöne Porträt eines „Venezianischen Edlen“, der einen grossen Sammethut trägt (No. 61, geliehen von M. Somzée). Hier haben wir den Maler in einer späteren und höheren Phase, in seiner grauen Manier, genau wie wir ihn in der Dresdener „Salome“ sehen (No. 292) und auf dem Porträt in der Ambrosiana zu Mailand, das Beltraffio zugeschrieben wird.*)

Zuletzt kommen wir zum Mittelpunkt der venezianischen Kunst, zur dunkeln, schwankenden, halb mythischen Gestalt GIORGIONES, über die so wenig Gewissheit zu herrschen scheint, dass man wohl sagen kann: jeder Kritiker hat seinen eigenen privaten Giorgione — zuletzt kommen wir also zu ihm und finden, dass der Katalog ihm mit geziemender Unbescheidenheit nicht weniger als 18 verschiedene Bilder zuschreibt. Nun, ihr privater Giorgione ist, ich beeile mich, es zu sagen, nicht der meinige. Der meinige gewinnt in der Qualität, was er in der Quantität verliert. Nun wollen wir aber diese 18 hypothetischen Giorgione untersuchen.

Zweien davon sind wir bereits begegnet, dem Catena von Mrs. Benson (No. 148) und dem Buonconsiglio von Mr. Butler (No. 275). Lord Malmesburys „Urteil des Paris“ (No. 29) ist eine elende Kopie nach einem Bild, das Giorgione zugeschrieben wird, aber wahrscheinlich von Polidoro Lanzani stammt, im Palazzo Albuzio zu Venedig (photographiert von Brusa, Venedig)**). Sir Edward Burne-Jones' „Europa“ (No. 94) ist blosses Trümmer-

*) Der Missbrauch mit neuen Namen kommt in der ganz unverbürgten Zuweisung eines Porträts, im Besitz von Mr. George Salting (No. 39) an Bartolommeo zum Vorschein.

**) Das ist wiederum nur eine Kopie irgend eines jetzt verlorenen Originals Giorgiones oder, wahrscheinlicher, Tizians. Andere Kopien befinden sich zu Dresden und Christiania.

werk und konnte nie, bestenfalls, mehr gewesen sein, als eine Sudelei von Andrea Schiavone. Die „Landschaft mit Figuren“ von Louisa Lady Ashburton (No. 147) ist von mehr als zweifelhaftem Alter. Die „Musikanten“ (No. 99), geliehen von der Korporation von Glasgow, haben nur geringe Beziehung zu Giorgione, obgleich sie ein angenehmes Bild von beträchtlichem Verdienst sind. Was ihren Schöpfer anlangt, habe ich keinerlei Anhalt.*) Sir William Farrers „Drei Zeitalter“ (No. 82) sind offenbar eine Kopie, wahrscheinlich von Polidoro Lanzani nach dem Original Tizians im Bridgewaterhouse.**)

Vielleicht das einzige von allen hier befindlichen „Giorgiones“, das den besten Platz hat und am meisten die Aufmerksamkeit auf sich zieht, ist das „Porträt einer bolognesischen Professorin“ von Louisa Lady Ashburton (No. 91). Zunächst ist dieses Porträt weder das einer Lady, noch das einer Professorin, noch einer Bologneserin. Es stellt einen glattrasierten, sentimentalen jungen Mann dar, der das Kostüm der Zeit trägt, mit buschigem, lockigen, dunkeln Haar. Seine linke Hand

*) Es ist von Romanino in seiner goldenen Phase.

**) Andere Bilder, die von diesem glänzenden Nachfolger Tizians und Bonifazios herrühren, sind vier Werke, die Tizian zugeschrieben werden, und eines, das keinen Namen trägt. Die „Tiziane“ sind Sir William Farrers „Heilige Familie mit zwei Donatoren“ (No. 179), die Glasgower „Heilige Familie und die Heilige Dorothea“ (No. 133); Captain Holfords „Heilige Familie“ (No. 158), die Replik eines Polidoro im Louvre (No. 1580, dort ebenfalls zugeschrieben); und Lord Batterseas „Madonna mit dem kleinen Johannes“ (No. 227). Polidoros Meisterwerk — eine angenehme Mischung von vielem, was bei Tizian und Bonifazio reizend ist, aber nur reizend — ist die unbekannte „Madonna mit der Heiligen Katharina und dem Erzengel Michael“ (No. 225) im Besitz von Mrs. R. H. Benson.

ruht auf einem Totenschädel vor ihm. Der Ton dieses Bildes schwankt zwischen Elfenbein und Bernstein — ein Ton, mit dem wir auf den Werken des bisher aber nur wenig bekannten, obgleich fruchtbaren Malers, grossen Koloristen und armen Künstlers vertraut sind — Bernardino Licinio. Charakteristisch für ihn ist auch der Schädelbau dieses jungen Mannes, die Haltung des Kopfes und die äusserste Unbeholfenheit in der Zeichnung des Mundes. Was die Hand anlangt, so wurde niemals eine Hand mehr einer andern gleichgezeichnet, wie hier eine jener der Heiligen Elisabeth auf der borghesischen „Santa Conversazione“ gleichkommt (No. 171, photographiert von Anderson, Rom, No. 4240). Der dunkelblaue Sammet seines Anzuges ist nicht nur in der Farbe, sondern auch in den Falten mit den Aermeln der Heiligen Katharina auf demselben Bild identisch. Dass Licinio und kein anderer der Schöpfer dieses Porträts war, das beweist in der That jeder mögliche Vergleich mit seinen anderen Werken. Und dies ist nebenbei nicht das einzige Bild, das in der New Gallery von ihm hängt, obgleich sein Name nirgends anders im Katalog vorkommt. Auf der „Anbetung der Hirten“ des Captain Holford (No. 224, Bonifazio zugeschrieben) haben wir Licinio in seiner bonifaziesken Phase als einen blendenden Koloristen — eine Phase, die wir aus einer Reihe von Bildern kennen, von denen jene des Herzogs von Mailand gute Beispiele sind. In beinahe derselben Phase sehen wir ihn auf dem „Porträt eines Mannes“, ebenfalls im Besitz von Captain Holford (No. 194, Palma Vecchio zugeschrieben); und wiederum haben wir ihn, diesmal in seiner pordenonesken Manier, in dem erbärmlichen „Porträt eines Senators“, das Sebastiano del Piombo zugeschrieben ist (No. 191, ebenfalls im Besitz von Captain Holford).

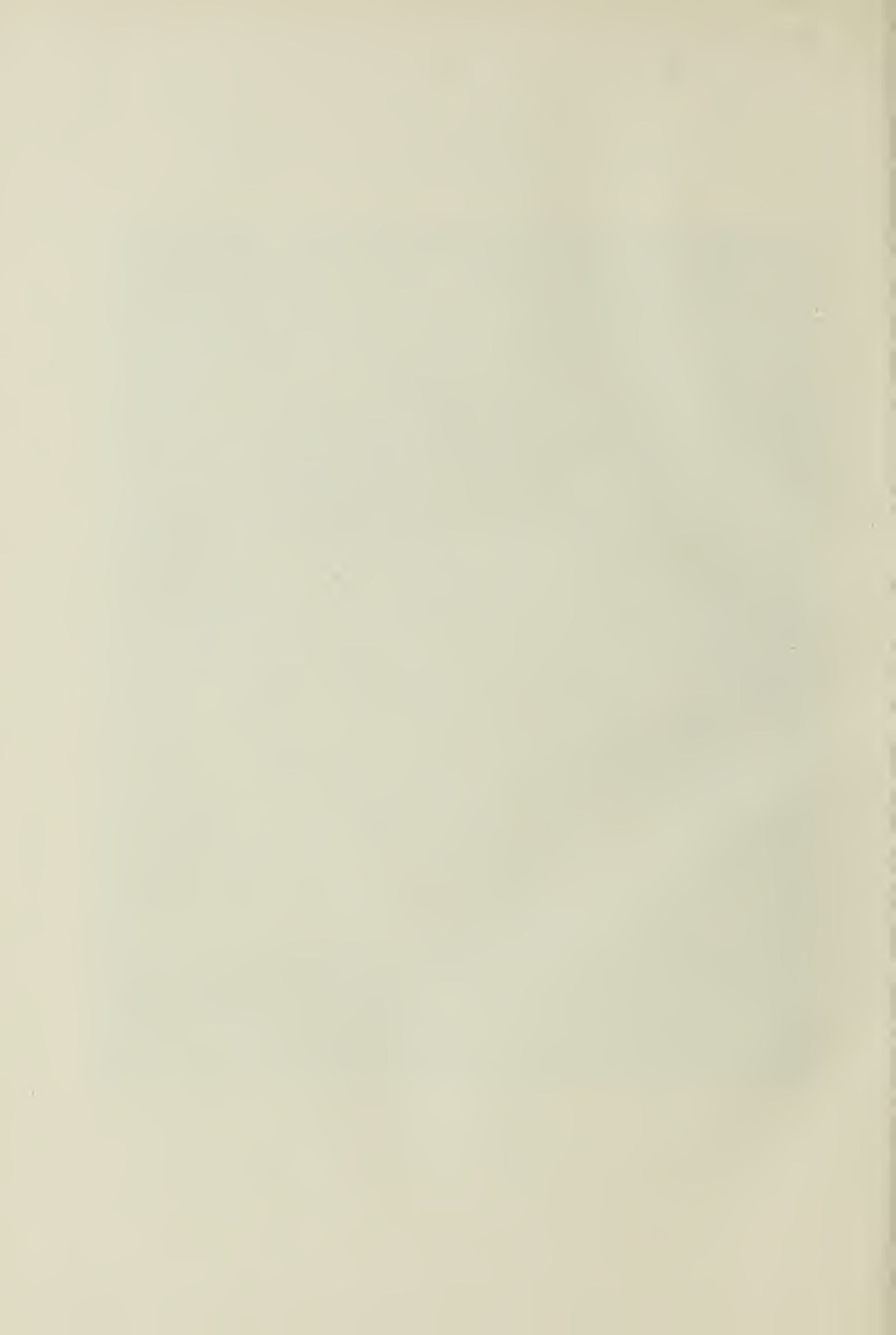
Näher an Giorgione als diese „Professorin“ steht das „Concert“ von Lord Landsdowne (No. 110), obgleich es immer noch weit genug von ihm entfernt ist, so weit in der That, wie Cariani von Giorgione. Das Bild ist im Katalog dermassen beschrieben: „Ein junger Mann sitzt mit einer Viola quer über seinen Schoss unter einem Baum; ihm gegenüber zwei junge Frauen, von denen die eine ein offenes Buch hält; alle sitzen am Ufer eines Stroms; auf der anderen Seite des Stroms, der den Mittelgrund einnimmt, befinden sich Häuser mit einer hügeligen Landschaft.“ Es ist unmöglich, auch nur diese nackte Beschreibung zu lesen, ohne sich etwas sehr romantisches vorzustellen, wenn man irgendwelche Vertrautheit mit der giorgionesken Art hat, solch einen Gegenstand zu behandeln. Wir fühlen hier, obgleich in einem geringeren Grade, den hohen idyllischen Reiz jener wundervollsten alles gemalten Idyllen, der „Fête Champêtre“ Giorgiones im Louvre. Bei näherem Zusehen finden wir indessen, dass die Farbengebung keineswegs giorgionesk ist, sondern palmesk, die glänzenden Gelbs und Rots sind wesentlich bergamaskisch. Palma selbst jedoch ist als Schöpfer dieses Bildes ausgeschlossen, nicht nur, weil er nie so viel von Giorgiones Geist fasste, sondern weil er niemals so schlecht zeichnete, oder ein so dünnes Malmittel gebrauchte. In allen diesen Punkten ist das „Konzert“ durchaus charakteristisch für die Manier Carianis zu einer Zeit, da er im Studium Giorgiones aufgegangen zu sein scheint, während er vom Stile Lottos und seinem trägen und dünnen Medium zu jenem Palmas und seines flüssigen dicken Mediums hinüberwechselte. Was den Geist des Bildes anlangt, so haben wir Cariani in genau derselben Phase auf einer Leinwand zu Bergamo, „Ein

CARIANI



[MARQUISE LANSDOWNE.

CONZERT

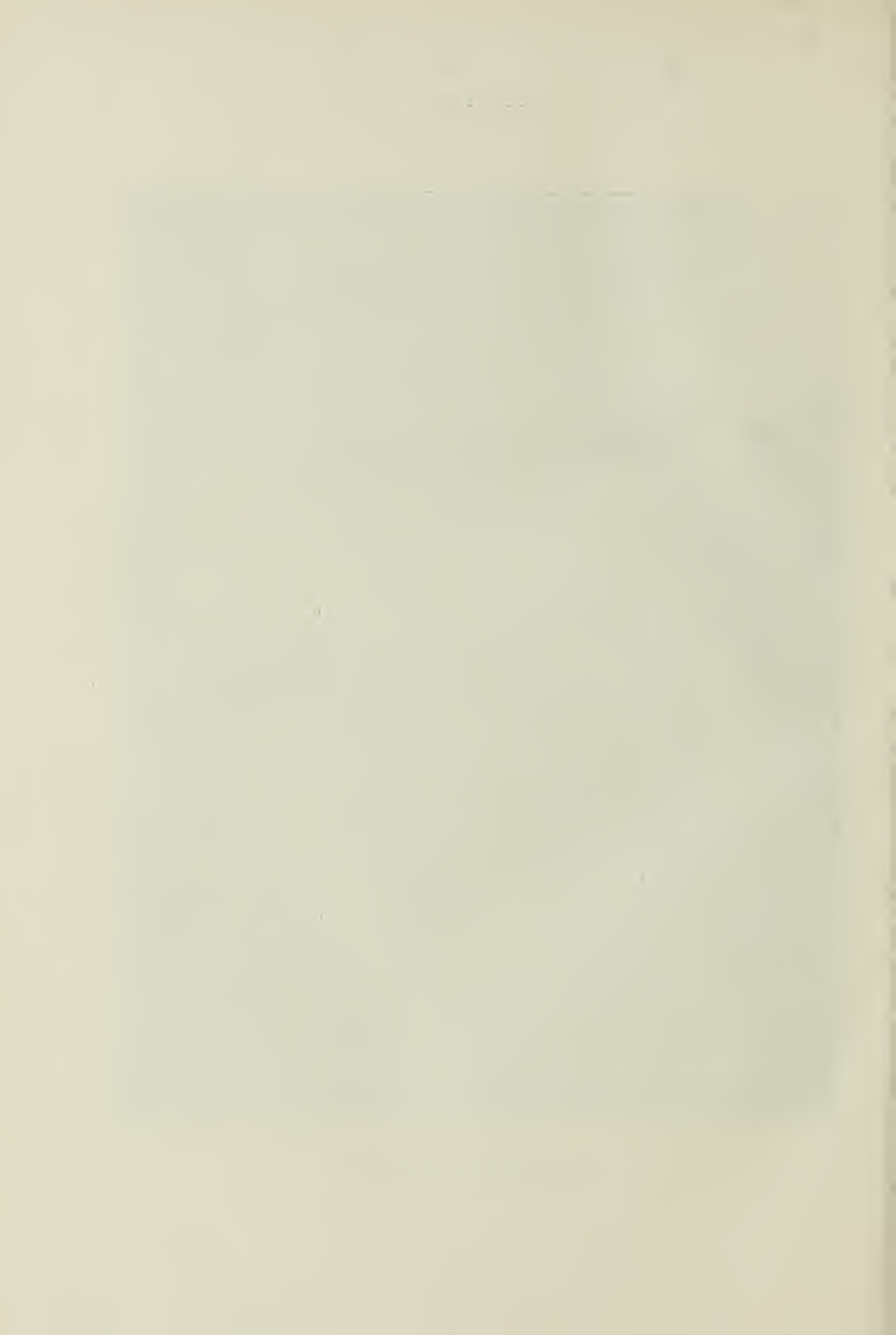


CARIANI



[GALERIE LOCHIS, BERGAMO.

SCHAFHIRT UND FRAU



CARIANI



[MRS. R. H. BENSON.

HL. FAMILIE UND DONATOREN



Weib im Spiel und ein Hirt im Schlaf" (Lochis, No. 146). Sogar die Formen und Falten sind für Cariani durchaus charakteristisch, ebenso sind ihm die kurzen Nasen und die Art, in der die Gesichter modelliert sind, eigentümlich, besonders das Antlitz des Jünglings, dessen Modellierung identisch ist mit dem auf dem „Bravo" zu Wien (No. 240), der borghesischen „Madonna" (No. 164) und der „Santa Conversazione" im Louvre (No. 1135), die immer noch Giorgione zugeschrieben wird, obwohl sie offenbar von Cariani stammt.*)

Von den übrigen Werken, die Giorgione zugeschrieben werden, ist nur eines ein Gemälde, der Rest

*) Neben diesen drei Bildern, die im Katalog Cariani zugewiesen sind — Mr. Saltings wunderbare Replik des „Porträt eines Edlen" (No. 144), (die Version in der Casa Suardi zu Bergamo ist noch besser), Captain Holfords „Porträt eines Mannes" (No. 27), und Mrs. Bensons „Porträt eines Mannes" — neben diesen giebt es noch ein anderes Bild auf der Ausstellung, das vollständig von Cariani ist, und drei weitere, die er zum grössten Teil ausführte, obgleich sie von Palma begonnen wurden. Das vollständig von Cariani herrührende Werk ist die „Heilige Familie und Donator" von Mrs. Benson (No. 9, Romanino zugeschrieben). Hier trägt die Madonna den Typus des sogenannten „Giorgione" im Louvre; und der Donator gleicht auffällig dem Porträt, das in der Leyland-Sammlung unter dem Namen Giorgione ging und jetzt M. Aynard zu Paris gehört. Die Landschaft — eine Ansicht von Bergamo, gesehen von Ponteranica — der schlaffe Zeigefinger der Madonna, das helle Licht auf der Stirn des Heiligen Joseph und die heisse Farbe — alles ist für Cariani charakteristisch. Drei „Sante Conversazione" (No. 92, geliehen von Mr. Wickham Flower; No. 128, geliehen von der Korporation von Glasgow; und No. 221, geliehen von Mrs. Benson) — alle Palma zugeschrieben — waren freilich von jenem Meister angelegt, aber (wahrscheinlich durch seinen Tod) in verschiedenen Stufen der Unvollständigkeit gelassen und von Cariani vollendet. Der Anteil jedes Malers an diesen Werken ist durchaus zu unterscheiden.

Zeichnungen. Jenes eine aber stammt meiner Meinung nach von Giorgione selbst. Es ist der „Kopf eines Schafhirten“ (No.112) aus der Hampton Court Gallery. Ein neuerer Schriftsteller über die Bilder dieser Sammlung hat davon in Worten gesprochen, dass ich sie unbedingt hierher setzen muss: — „Das Antlitz ist so strahlend schön, dass sogar Uebermalungen und Schwärzungen nicht vermöchten, das schöne Oval, die köstlichen Proportionen, die warmen Augen, den süssen Mund, das sanft flutende Haar, und die bequeme Haltung des Kopfes zu verdecken.“ *) Das ist keine zu enthusiastische Beschreibung der äussersten Schönheit und des poetischen Zaubers dieses wundervollen Kopfes. Ich kann kaum hoffen, dass viele von denen, die es an dem erbärmlichen Platze sehen, den man ihm in der New Gallery gegeben hat, ein so extatisches Gefühl darüber empfinden werden, wie ich; dann hatten sie aber auch nicht mein Glück, es unter dem vollen Sonnenlicht studieren zu können.

Dieses Bild, dessen erster Entdecker Morelli war, wird von den Morellianern nicht mehr als ein Giorgione anerkannt. Wenn ihr Meister, sagen sie, es in einem guten Licht gesehen hätte, er würde es niemals für einen Giorgione genommen haben. Es ist leicht, so etwas zu sagen, nun da Morelli tot ist; dass es bestritten wird, zwingt mich jedoch, es zu verteidigen. Wenden wir uns zunächst zu einer morphologischen Vergleichung dieses Kopfes mit jenen wenigen Bildern Giorgiones, die am wenigsten in Frage gestellt werden.

Die schlagendste Aehnlichkeit von allen ist vielleicht die mit dem Kopf der „Schlafenden Venus“ zu Dresden

*) Mary Logan, „Führer zu den italienischen Bildern in Hampton Court.“ The Kyrle Society, 1894, p. 13.

— das nämliche breite Gesicht, die breite Braue, die nämliche Modellierung der Lider, die nämliche Form von Nase und Mund. Mit dem „Malteserritter“ in den Uffizien hat es die breite Braue gemeinsam, genau die nämliche Art, die Augen aufzumachen, und die Modellierung der Lider; mit dem „Christus das Kreuz tragend“ von Loschi (zu Vicenza)*) hat es die Augenlider, den Mund und die Falten des Gewandes; mit den „Madonnen“ von Madrid und Castelfranco hat es den Mund gemeinsam; mit dem Berliner Porträt zeigt es ebenfalls eine grosse Gleichheit im Mund und in den Falten (man vergleiche besonders den rechten Aermel); und endlich teilt der „Schafhirt“ von Hampton Court mit allen allgemein anerkannten Werken Giorgiones den domförmigen Schädelbau.

Was ist dann der verhängnisvolle Flecken auf diesem Bild? Ach! Die Hand ist es, die die Flöte hält; sie ist nun durchaus nicht der Hand Giorgiones unähnlich — nebenbei hat er eine Reihe von charakteristischen Händen — sie gleicht aber unglücklicherweise nach der Meinung einiger Kritiker mehr Palmas Hand und nach der Meinung anderer mehr der von Pordenone. Trotz des diametralen Gegensatzes in allem anderen morphologischen Detail und vor allem im Geiste, der zwischen diesem Kopf und jeglichem authentisch von Palma oder Pordenone herrührenden Werk besteht, verurteilt es die verhängnisvolle Hand zu einem Werk des einen oder des anderen dieser untergeordneten Maler. Das nenne ich wahrhaftig weit mehr Morellianer sein, als Morelli selbst war.

Wir wollen aber diese Frage der Hand etwas eindringlicher untersuchen. Insoweit Giorgione überhaupt eine stereotype Hand hat, was ist deren eigentümlichster

*) Jetzt im Besitz von Mrs. Gardner, Boston, U. S. A.

Charakter? Die Neigung, den Zeigefinger schlaff sein und stark hervorragen zu lassen, wie wir es auf dem „Malteserritter“ sehen, und in einem übertriebenen Grade bei der Pallas auf dem „Evander und Aeneas“ (alias die „Drei Magier“) zu Wien. Worin besteht nun aber die grösste Eigentümlichkeit an der Hand des „Schafhirten“? In genau derselben Schlaffheit, demselben Hervorragen des Zeigefingers! Insoweit die Hand in anderer Hinsicht unbefriedigend ist, ist sie es, meine ich, auf Rechnung des Zustands des Bildes. Auf alle Fälle liegt nichts überraschendes in der Thatsache, dass Leute, die Giorgione so sehr ausbeuteten, wie Palma und Pordenone, irgendwelche offenkundige Manieren — die stets am leichtesten nachzuahmen sind — von dem erhabenen Meister adoptiert haben sollten.

Wenn wir aber wirklich aus der Hand das Palladium machen müssen, was sollen wir über das jetzt allgemein anerkannte „Porträt eines jungen Mannes“ zu Budapest sagen? Jenes Meisterwerk hat eine Hand, die jeder anderen bei Giorgione ganz ungleich ist, aber der sehr charakteristischen Hand Carianis sehr nahe steht, noch näher den Händen auf einem Pordenone, wie dem Altarwerk in der Kathedrale von Cremona. Ginge man nach der Hand, so wäre das Porträt von Budapest sicherlich ein Pordenone, besonders da wir auf keinem anderen anerkannten Werk Giorgione so genau im Ton und so selbstbewusst-schwermütig finden, wie in diesem Porträt, während dieser Geist eng mit Pordenone zusammenhängt und dieser graue Ton besonders dem Altarwerk von Cremona gleicht. Nichtsdestoweniger kann ich mich nicht von diesen äusseren Aehnlichkeiten wegschwemmen lassen, auch nicht von den Aehnlichkeiten des Geistes, obgleich ich Pordenone kenne und weiss, dass er, so

gross er war, einer Leistung wie dem Budapester Porträt äusserst unebenbürtig war. Seine Aehnlichkeiten mit Pordenone erkläre ich auf folgende Weise. Von den verschiedenen Seiten eines erhabenen Meisters findet jeder Nachfolger eine, die sich stärker als jede andere an sein eigenes Temperament wendet. Pordenone, der zu Hochmut und Selbstüberschätzung neigte, fand sich von dem Budapester „Jungen Mann“ in Schwingung versetzt und natürlich sagte er zu sich: „Das ist das, was ich über die Dinge sagen muss, und das ist darum der Weg, auf dem ich es sage.“ Hierauf begann er jenen einen Ausschnitt der Kunst Giorgiones auszubeuten.

Nun ich gethan habe, was ich konnte, um dadurch die inneren Zeugnisse morphologischer Natur zu beweisen, dass der „Schafhirt mit der Pfeife“ von Giorgione stammt; nun ich erklärt habe, wie es geschehen mag, dass die Hand einige Leute an Palma und andere an Pordenone erinnert, lasst uns sehen, was für äussere Zeugnisse für die Authenticität dieses Bildes aufgeführt werden können.

Dass damit verwandte Gegenstände von Giorgione behandelt wurden, wissen wir gut aus dem Anonimo, der im Palazzo von Zuane Ram „den Kopf eines Knaben, der in seiner Hand einen Bogen hält“ sah, und „den Kopf eines Schafhirten, der in seiner Hand eine Flöte hielt.“ *) Aber wir haben noch etwas weit genaueres. Den nämlichen Kopf, dem man auf dem „Schafhirten“ von Hampton Court begegnet, findet man auf einem Bild in der Kaiserlichen Galerie zu Wien (No. 213), das den jungen David darstellt, dessen „üppiges Haar zu beiden Seiten seines Gesichtes hinabfällt. Er trägt einen Brustharnisch“ — fährt der Katalog fort — „und hält

---

*) Anonimo, ed. Frizzoni, p. 208.

das Schwert Goliaths in seiner rechten Hand, während er mit der Linken das Haupt des Riesen auf die Brustwehr stellt, hinter der er steht.“ *)

Nun ist dieses Bild offenkundig eine Kopie (wer versucht ist, den „Schafhirten“ von Hampton Court bloss für eine Kopie zu halten, der vergleiche ihn, nebenbei, mit dem Wiener Bild!), aber eine alte Kopie, denn wir finden sie erwähnt in der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm zu Brüssel. Obwohl es aber eine Kopie ist, interessiert es uns, denn wenn wir die Phantasie haben, diese Kopie mit einer Qualität der Ausführung zu erfüllen, die der Qualität der Auffassung angemessen ist, so gelangen wir zu nichts weniger, als zu einem Meisterwerk Giorgiones selbst. Und hier kommt uns Vasari zu Hilfe. Unter den Bildern, die er im Hause des Patriarchen von Aquileja sah, erwähnt er, als von Giorgione herrührend, „einen David mit einem Haarschopf, wie man ihn an jenen Tagen zu tragen pflegte, der auf die Schultern herunterhängt, lebendig und farbig, dass er wie Fleisch und Blut aussieht. Einen Arm und die Brust hat er gerüstet und trägt das Haupt Goliaths.“**)

Zieht man den Unterschied in der Exaktheit in Betracht, der zwischen dem zufällig treffenden Vasari und der peinlichen Genauigkeit des modernen Katalogierers besteht, so beziehen sich die Beschreibungen Vasaris und von Engerths mit Sicherheit auf das gleiche Bild. Der Wiener „David“ ist darum unzweifelhaft eine Kopie nach Giorgione. Da nun der Kopf auf dem Wiener Bild identisch ist mit jenem des „Schafhirten“ von Hampton Court, folgt daraus, dass der letztere eben-

*) E. v. Engerth. Vol. I. p. 171.
**) Vasari, ed Sansoni, IV. p. 93.

falls ein Original ist, oder eine Kopie nach einem Original Giorgiones. Was es von beiden sein mag, das ist nicht weiter Sache der quantitativen Ergründung, und Beweise, die das betreffen, sind darum unnütz. Alles, was gethan werden kann, besteht darin, die in dieser Sache kompetenten Leute zu bitten, wie ich bereits that, das eine mit dem anderen zu vergleichen und die Kluft zu bemerken, die zwischen der Qualität des „David“ und jener des „Schafhirten“ gähnt, indem man ihnen den ferneren Wink giebt, dass Giorgione, stets erhaben in seinen Auffassungen, nicht lange genug lebte, um eine Vollkommenheit der Zeichnerschaft und des Helldunkels zu gewinnen, die in gleicher Weise erhaben gewesen wäre, und dass es folgerichtig kein einziges allgemein anerkanntes Werk von ihm giebt, das vor den Vorwürfen der akademischen Pedanten absolut geschützt wäre.

In meiner heftigen Begierde, Giorgione diesen wundervollen Kopf zu vindicieren, vergass ich, von einer diesem Meister zugeschriebenen Porträtbüste zu sprechen, von ausgezeichneter Qualität, aber beklagenswert schlecht erhalten, im Besitz von Mr. A. H. Savage Landor (No. 15). Es kann ein Werk des jungen Tizian gewesen sein, oder anders nur eine Kopie nach einem solchen Werk, eine Kopie von Polidoro Lanzani.

Von den sieben Giorgione zugeschriebenen Zeichnungen stammt nur eine wirklich von ihm, die frühe Skizze für das Martyrium einer Heiligen, aus der Sammlung Chatsworth (No. 319), reproduziert bei Morelli.*)

*) „Italienische Meister. Die Galerien von München und Dresden.“ Englische Uebersetzung, p. 225. (NB. Auf die Zeichnungen von Chatsworth, No. 838—883, ist in diesem Essay kein Bezug genommen, da sie der Ausstellung später hinzugefügt wurden, als der Verfasser sich in England aufhielt.)

Vom Rest sind die Nummern 312, 334, 343 und 348 nichts besonderes; die rote Kreideskizze für einen „Tod des Petrus Martyr“ (No. 320, ebenfalls von Chatsworth) ist pordenonesk, und ein „Heiliger predigend“ (No. 321, aus der nämlichen Sammlung) stammt aus der Schule Gentile Bellinis, wahrscheinlich von seinem Nachfolger, Benedetto Diana.

Wir haben nun unseren Ueberblick über die praetizianesken Werke, die in der New Gallery ausgestellt sind, abgeschlossen. Eine eingehende Untersuchung der Venezianer des 16. Jahrhunderts würde sogar eine noch grössere Anzahl von fragwürdigen Zuweisungen ergeben und die Wiedererweckung vieler ganz oder halbvergessener Maler zur Folge haben — der wirklichen Urheber eines grossen Teiles dieser Bilder, die unter den tönenden Namen Tizian, Bonifazio, Palma, Paris Bordone und Paolo Veronese gehen. Eine solche Untersuchung möchte nicht eine Schrift, sondern ein Buch erfordern, und da es hauptsächlich Künstler beträfe, deren Namen soweit nur selten gehört werden, kann man keine Hoffnung hegen, dass sich jemand überhaupt dafür interessieren würde, ausser Fachmenschen.



PHOT. DIXON.] [HAMPTON COURT.

SCHAFHIRT



Register

Joseph Pennell, Moderne Illustration.
Aus dem Englischen von L. u. K. Burger. Einzig autoris. Ausgabe mit 170 Illustrationen. Br. M. 7,50, geb. M. 9,—

Dr. Heinrich Pudor, Laokoon.
Aesthetische Studien. Br. M. 6,—, geb. 7,50

Ernst Schur, Vom Sinn und von der Schönheit der japanischen Kunst. M. 2,—

Grundzüge und Ideen zur Ausstattung des Buches. M. 4,—

Paraphrasen über das Werk Melchior Lechters. M. 2,—

Prof. Dr. Jean Louis Sponsel, Kabinettstücke der Meissner Porzellanmanufaktur von Joh. Joachim Kändler. Prachtwerk in 4° Format mit zahlreichen Beilagen und Textbildern.
Br. M. 30,—, geb. in eleg. Liebhabereinband M. 32,50

Die Abteikirche zu Amorbach, ein Prachtwerk deutscher Rokokokunst. Mit 3 Textbildern und 40 Lichtdrucktafeln. Fol. In Mappe M. 50,—

Dr. Adolf Thiele, Hinauf zur bildenden Kunst.
Laiengedanken. Br. M. 1,—

Kunstförderung in der Provinz. (Der Flugschrift „Hinauf zur bildenden Kunst" II. Teil.) Eine Festgabe für die Allgem. deutsche Lehrerversammlung. Chemnitz 1902. Preis M. —,75

Dr. Julius Vogel, Böcklins Toteninsel und Frühlingshymne. 2 Gemälde Böcklins im Leipziger Museum mit 7 Illustrationen, darunter 5 Darstellungen der „Toteninsel". Preis M. 1,—. In feinem Liebh.-Band mit Pergamentrücken geb. M. 2,50

Dr. A. Warburg, Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. Bd. 1. Domenico Ghirlandajo in Santa Trinità: Die Bildnisse des Lorenzo de'Medici und seiner Angehörigen.
Groß-Quart mit 5 Lichtdruckbeilagen und 6 Textillustrationen geb. M. 6,—

Dr. Julius Zeitler, Nietzsches Aesthetik. 2. Aufl.
Br. M. 3,—, geb. M. 4,—

Die Kunstphilosophie von Hippolyte Adolphe Taine. M. 6,—







